



مجلة فصلية يصدرها مجموعة من المثقفين العدد 12 السنة الثالثة



مجلة رؤيا

مجلة ثقافية فصلية تصدر على صيغة بي دي أف

العدد الثاني عشر – السنة الثالثة 1 – 3 - 2020

يصدرها مجموعة من المثقفين .. جميع المراسلات باسم مجلة رؤيا على الإيميل :

Alaahamid668@hotmail.com

مجلة رؤيا

العدد الثاني عشر – السنة الثالثة

1 – 3 - 2020

مقدمــة

شعراء الزاوية الحادة

بين فترة وأخرى تقدم مجلة رؤيا بعض الشعراء بدراسات نقدية أو بعض النصوص النوعية التي تتقبل الدراسة والغوص بين معطياتها، ومن خلال هذه المساحة المهمة في مجلة رؤيا، تمت متابعتها بالبصر والبصيرة بأن نجمع بعض تلك الدراسات بكتاب نقدي يؤدي غرضه في حركة النقد العربية، وتقرر أن يخرج على صيغة بي دي أف ، ويحوي الكتاب شعراء من دول عربية مختلفة، ومنها العراق وسورية وتونس والمغرب والجزائر، وربما لم نجد بعض الشعراء بدول أخرى ولكن بكل تأكيد سيكون لهم مساحة أخرى في كتب مستقبلية، حيث أن المشروع لن يتوقف هنا أو هناك..

شعراء الزاوية الحادة في قصيدة النثر، تعبير موحد في جميع أنحاء العالم، وهو يؤدي إلى الجنون والجنون الخلاق، وتتجاوز القصيدة التقاليد والنظم المتوارثة، حيث تنتمي إلى الجديد الجديد..

إنّ القصيدة الحادة تعتمد الانفلات والانفلات الذاتي، حيث أكد السرياليون على تحولات الذات وبحثوا عن الذات الحقيقية، متجاوزين الذات العادية للتعامل اليومي، بينما بحث الجيل الحاضر عن تعددية في الذوات ومنها الذات العاملة التي تؤدي غرضها كبديل للذات الشاعرة

التي تم التأكيد عليها من قبل العديد من النقاد، ولتعددية الذوات مساحة كبيرة من الانفلاتات لانستطيع أن نتوقف عند أهمها، فجميعها تؤدي أغراضها ومهامها في الخلق الشعري..

إنّ الصورة الشعرية الكبرى هي الكفيلة بهذا الانفلات الذي يتحول في بعض الأحيان من صورة تفكرية صغرى إلى صورة تفكرية كبرى، مما تضيف إلى القصيدة التفكرات الجزئية، فينقاد الباث عادة إلى الصور الشعرية المتشعبة والتي تشتغل تحت مظلة الصورة الكبرى الوليدة للحدث الشعري، وهذا يضيف إلى عملية الترميز الرمز الخيالي والذي يصاحب الصور الشعرية المجزأة؛ وعادة تكون قصيدة النثر كمنظور خارجي نتعامل معه على نقل كلّ شيء ماوراء الواقع، وهذا يعني لنا أنّ لغة الأحلام هي السائدة إذا ماتطرقنا إلى بؤرة العمل اللغوي وعلاقته بالألفاظ ومع علم الوضع..

شعراء الزاوية الحادة ينتمون إلى مشاغل وورش عملية بمساحة رادعة من الصمت، فالتهريج لا يؤدي إلى نتائج مضمونة، وإنما يؤدي إلى التهريج والفوضى، وطالما قصيدة النثر لاتحضن الفعل الفوضوي، فيكون الصمت علامة من علامات الخلق الشعري لدى شعراء الزاوية الحادة..

المحرر الثقافي

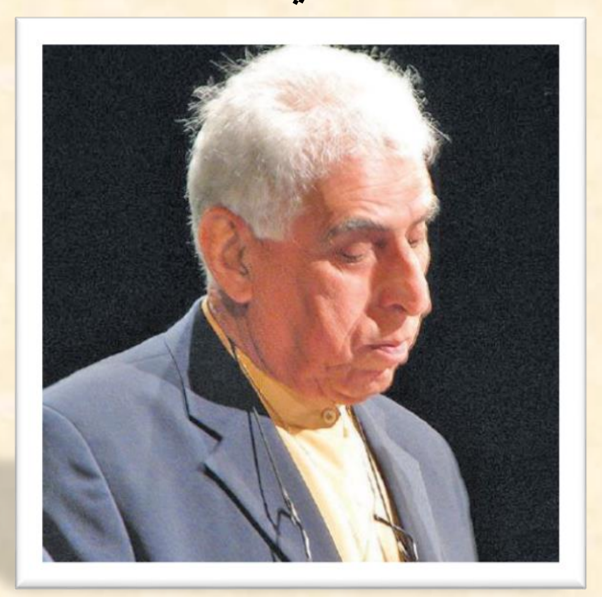
المحتويـــــــــــــات

1885نهاية غوردِن الخُرطوم أنتوني نَتِنْغْ

Anthony Nutting

ترجمة : الشاعر العراقي الكبير

سعدي يوسف



في مطلع يناير، صارت شحّة الطعام في الخرطوم خطيرةً. وباستثناء شيء من الذُرة الخضراء في جزيرة توتي، لم يتبقَّ قمحٌ ، واستُنفِدَ خزينُ البسكويت. الحامية والناسُ لجأوا إلى أكل الحمير والخيل والكلاب والفئران وكرَب النخل . انتشر الزُّحارُ، ولم يعُدْ بمقدور العديد من جنود الحامية أخذ مواقعهم في الخطوط ، بعد أن أنهكهم الجوعُ والمرضُ. آخرون فرّوا من مواقعهم ابتغاء الطعام. الجثث ملأت الشوارع، وليس لأحدٍ القدرة على دفنها. وفي السادس من يناير ، في محاولةٍ يائسةٍ للإقلال من غير المـُـقاتلين، والحصول على الأغذية الممكنة ، أعلنَ غوردن أن بمقدور مَن يشاؤون ، مغادرة الخرطوم، وأرسلَ رسالة إلى المهدي يسأله فيها إيواء المغادرين والرأفة بهم. أمّا في أمّ درمان فقد كان الحالُ أسوأ. فالحامية هناك كانت تتضوّر جوعاً ، وبلا ذخيرة. وحين علِم المهدي بما قاله الفارّون، قرّر تصعيد هجماته على أمّ درمان تمهيداً لإضعاف الخرطوم الأخير. حاولَ غوردن أن يخفِّفَ حصار الأنصار ، ثلاث مَرّات ، في بداية يناير، إلاّ أن قوّاتِه عجزتْ عن كسر الحصار.

يوماً بعد يوم، ومن سطح القصر، كان غوردن يتبع بناظوره، الإصاباتِ المميتة التي تلحقُ بالقلعة الصغيرة عبرَ النهر، حين كان الأنصارُ يقنصون المدافعين، واحداً بعد آخر ، وحين كانت مدفعيّتهم تدكّ الأسوار بقصفٍ عنيفٍ، وهو عاجزٌ عن مواجهته بسبب غياب بواخره. في الخامس من يناير تلقّى إشارة من الآمر في أمّ درمان، فرج الله، تفيد

بأن رجاله بلا طعام وذخيرة. وهكذا ، وافق على استسلام الحامية بقلبٍ مثقَلٍ.

كان لسقوط أمّ درمان الوقعُ الذي كان يريده المهدي في الخرطوم. إذ اعتُبِرَ الأمرُ، كما أراد المهديّ، تمهيداً لسقوط العاصمة، وهكذا انهارت معنويات القوّات، وبدأت هجرة السكّان. كما كانت للمهدي فائدة كبرى في وضع مدفعيّته على طول أسوار أمّ درمان ليزيد من قوّة ضغط مدفعيّته على الخرطوم.



Anthony Nutting

هكذا، صار بمقدوره تركيز عديده، العشرين ألفاً، للإنقضاض النهائيّ. تحت حماية المدفعية، اندفعت تعزيزات الأنصار، عبر النيل الأبيض، في كالاكالا، لتنضمّ إلى معسكر وَدّ نجومي. ومثل ما عجزَ غوردِن عن منع مدفعية المهدي من قصف أمّ درمان حتى الاستسلام، عجزَ عن وقف تحشُّد جيوش الأنصار خلف الحدود الجنوبية لدفاعات الخرطوم.

من سطح القصر، كان بمقدوره أن يرى الحركة المستمرة للقوّات، عبر النهر، والتمركز الدائب للقوّات على الجانب الجنوبيّ للمدينة. لكنه، بدون بواخره، عاجزٌ عن إيقاف حشد العدوّ القادم لتدميره.

لكن المهدي لم يهاجِم ، حتى الآن.

وبدلاً من ذلك، بعثَ إلى غوردِن واحدةً من أشهر رسائله، رجاه فيها أن يستسلم، ووعده بإطلاق سراحه، إن استسلَمَ فقط.

تبدأ الرسالة هكذا:
إلى غوردن باشا حفظه الله
وبعد أن يمتدح خصال غوردن يمضي ليقول:

أكتبُ إليك، لتعود إلى بلدك ... أُعِيدُ إليك ما قاله الله. لا تلْقِيَنّ بأنفسكم في التهلكة. الله رؤوفٌ رحيم. بلَغَني أن الإنجليز يريدون دفع فِديةٍ عنك وحدكَ ، عشرين ألفاً . إنْ انضممتَ إلينا ستكون مبارَكاً ، لكن إن أردتَ الإلتحاق بالإنجليز فسوف نرسلك إليهم بدون قرشٍ واحد.

هذه الرسالة المعروفة قليلاً، تبيِّنُ كم كان المهدي مستعدّاً، للحفاظ على

غوردن، والإستيلاء على الخرطوم بدون إراقة دماء.
لكن هذا النداء لم يحظ باستجابةٍ.
كان غوردن يريد أن يجعل من نفسه شهيداً.
وهكذا استبعدَ هذا العرضَ السخيّ، باحتقار .

لقد سبقَ السيفُ العذْلَ. لكنْ حتى قبل أن يُنقَل رفضُ غوردن الإستسلامَ إلى المهدي، كان أمرٌ حدثَ، وكان مقدّراً لذلك أن يغيِّر مجرى الأحداث، ويُشرذِمَ جيوش الأنصار، مرتدّةً إلى كردفان. في العشرين من يناير علِمَ معسكرُ المهدي بهزيمة قوّة الأنصار، في أبو كِلية ، هذه القوّة التي كانت أُرسِلتْ لإزعاج طابور النجدة الذي يقوده ستيوارت. انتشرَ النبأُ، كالنار في الهشيم، وتطلّعَ غوردن من سطح قصره، يمسحُ الأفقَ خلف منحنى النيل. بغتةً رأى المشهدَ غيرَ المألوف لنسوة الأنصار يندبْنَ قتلاهنّ ويولولْنَ.

وبعد فترة وجيزة، وردّاً على استفساراته، بلغَه، عبر جاسوسٍ له، في معسكر المهدي، خبرُ أن البريطانيّين حقّقوا نصراً حاسماً في طريقهم إلى الخرطوم.

أسرعَ غوردن إلى إعلان الأنباء السعيدة، وعمَّ الفرحُ المدينةَ، فاستشار المهدي خلفاءه، وهو في حالة فزعٍ حتى قيلَ إنه ارتأى من الأصلح له القول بأن الله أوصاه بالتراجع عن الخرطوم والعودة إلى كردفان ، قبل وصول القوّة البريطانية وتحقيق انتصارٍ آخر كالذي حقّقتْه في أبو كلْية.

يقالُ إن ضبّاط المهدي، باستثناء واحدٍ منهم، وافقوا على هذا. هذا الرجل هو محمد عبد الكريم، عمّ المهدي، فقد قال: إنْ كان إنجليزيٌّ واحدٌ هو غوردن قد سبّبَ لنا هذا العناءَ، فماذا سيكون حالُنا لو أن جيش قومه التحقَ بغوردن ؟

الحكمة والإقدامُ، في الهجوم لا في التراجُع، قبل وصول البريطانيّين .

التقاريرُ، كلُّها، القادمة من الخرطوم، عبر الجواسيس والفارّين، تشير إلى أن المدينة في مجاعة، وإلى أن المدافعين عنها هم أضعفُ من إبداء أي مقاومة. بالإضافة إلى هذا، أفادَ أحدُ الفارّين أن هناك نقطة ضعيفة جداً في الدفاعات، إذ أن انخفاض الماء في النيل الأبيض، خلّفَ شريطاً من أرضٍ موحلةٍ يمكن لها أن تكون جسراً على الخندق الدفاعيّ في الجانب الجنوبي للبلدة.

بهذه الحجج القويّة، عادت الثقة إلى مستشاري المهدي، وعندما رأوا أن البريطانيّين لم يتعجّلوا مواصلة انتصارهم، تقبّلَ الخلفاءُ نصيحة عبد الكريم.

صدرَ الأمرُ بالهجوم الشامل على الخرطوم في الساعات الأولى من السادس والعشرين يناير. وفي عشيّة الهجوم عبرَ المهدي النيلَ الأبيضَ، في سِرّيّةٍ وصمتٍ، كي لا ينتبه الـمُدافعون إلى أي جلَبةٍ من هتافٍ يطْلقُه رجالُه. جمعَ ضبّاطَه، وأعطاهم تعليمات الغد. باسم رسول الله، عليهم أن يأخذوا الخرطوم، ويأخذوا غنائمَها إلى بيت مال الأنصار.

لكن المهدي أصرَّ على أن يؤخَذَ غوردن حيّاً. إذ كان، على أي حال، شخصاً طيّباً، عيبُه الوحيد أنه ليس مسلماً.
وأعلنَ : مَنْ آذاه فليس منّا.

(أكّدَ هذا ، للمؤلِّف، د .تجاني الماحي، عضو مجلس الرئاسة السوداني، في 1965، الذي وصفت جدّتُه المقيمة في الخرطوم ايّامَ الحصار ، غوردن، بأنه رجلٌ لو كان مسْلماً لدخلَ الجنّةَ بالتأكيد .)

أمّا " التُّرْكُ "، الحامية المصرية، التي كفرتْ، واغتصبت السودان، ونـهبتْ خيراتِه، فلن ينالوا أي رحمةٍ.

وهكذا، عاد المهدي إلى أم درمان، ينتظرُ المعركة القادمة .

آنذاك، في الخرطوم، وفي غياب أيّ نبأ عن طابور نجدةٍ يتقدّم في أعالي النيل، حلَّ الامتعاضُ محلّ الابتهاج، بصدد أخبار أبو كِلْية. وعندما أرسل المهدي مبعوثيه إلى البلدة، ليقولوا للناس إن المنتصرين في أبو كلية، كانوا الأنصارَ، وإن الإنجليز لفّقوا الخبر ليرفعوا من معنوية المقاوِمين، صدّق الناسُ هذا الكلامَ. حتى فرج باشا، آمرُ الحامية، أخذ يشكّ في أن الأنصار قد هُزِموا، وفي الثالث والعشرين من يناي، قبل يومين من زيارة المهدي قوّاته،سرّاً، نصحَ غوردن بتسليم البلدة، لأن

الحامية كانت أضعف من اتخاذ وقفةٍ أخيرةٍ. لكن غوردن رفض، غاضباً، فكرة الاستسلام، وبينما كان يتابع تفتيشه اليومي لدفاعات الخرطوم، حثّ الحامية المتضوّرِة، على الصمود في وقفةٍ أخيرةٍ، للحفاظ على البلدة، وحثّ السكّان القادرين على حمل السلاح كي يساعدوا في حماية الأسوار. قال مُصِرّاً :" يجب أن يأتوا، ولسوف يأتون، غداً، أو بعد غد ". وفي الخامس والعشرين من يناير صعد إلى سطح قصره، في ما أمسى آخر مرّة، ليمسح الأفق عن إشارةٍ لبواخره. كان ذلك بلا جدوى، إذ كانت الباخرة " بوردين " مع ولسون وعشرين من ذوي السترات الحُمر، و200 من الجنود السود، كانت جانحةً على صخرة في الشلالات السادسة، على مبعدة ستين مكيلاً عن الخرطوم، وليس بالإمكان إعادة تعويمها إلاّ بعد أربع وعشرين ساعةً. أمّا بقيّة قوّة ولسلي ، فقد كان معْظَم الطابور في المتَمّة، والبقيّة، خمسة آلاف من مجموع سبعة آلاف فقد كانوا ليسوا أقرب من أبو حامد، 150 ميلاً على الجانب الخطأ من بربر.

في اليوم نفسه، دعا غوردن مجلس الأعيان إلى القصر. وثانيةً، دار الحديث عن الاستسلام، والشكوك في أخبار الانتصار البريطاني في أبو كِلْية. لكنْ بعد أن عبّرَ الشكّاكون عن وجهة نظرهم، أعلن غوردن عن معارضته الصارمة لتسليم الخرطوم. قوّة النجدة البريطانية هي في طريقها. وسوف تصل خلال أربع وعشرين ساعة. لِمَ يستسلم، إذاً، ويقدِّم للمهديّ نصراً يمكنُ تفاديه بمقاومة يومٍ واحدٍ ؟ كانت الكلمات شجاعةً ومتحدّيةً، لكنه كان في أعماقه، يشكّ بها. وحين تأجّلَ المجلس، وانفضّ الأعيانُ، توجّه إلى بورديني بَيك، وهو تاجرٌ من الخرطوم، وصديقٌ صدوقٌ. " ماذا بمقدوري أن أقول أكثرَ ؟ لم يعُدْ بمقدور الناس أن يصدِّقوني. أخبرتُهم مراراً وتكراراً أن العونَ قادمٌ. لكن العون لم

يأتِ. وهكذا رأوا أنني كنت كاذباً . لن أستطيع أن أفعل شيئاً إنْ أخفقَ وعدي الأخيرُ. اذهبْ واجمعْ مَن تستطيع، لوقفةٍ أخيرةٍ. اتركْني الآن لأدخِّن هذه السجائر."

في الثالثة والنصف، من الصباح التالي، أي في 26 يناير، زحفت مدفعية الأنصار، بقيادة ودّ النجومي، إلى أمام، نحو الجسر الموحل، الذي سيحملُ الهجومَ الرئيس على المدينة. وبالرغم من القمر المنير، لم يرَ المدافعون على الأسوار، أيّ علامة على المدفعية المتقدمة . كان المدافعون جدّ منهَكين من الجوع فلم يتبيّنوا الأمر، لأنهم لم يكونوا يقِظين. كما أن كثيرين من القوّات تركوا مواقعهم إلى البلدة بحثاً عن الطعام .

وهكذا لم يُطْلَقْ إنذارٌ عامٌّ، إلاّ حين صار المهاجِمون على مبعدة ياردات قليلة من هدفهم، تحت غطاء كثيف من المدفعية. آنذاك فات الوقتُ على المدافِعين ليُحصِّنوا النقاط الضعيفة على الأسوار، وفي دقائقَ اندفع مشاةُ الأنصار عبرَ الخندق ، ليكونوا في الخرطوم. اندفعوا يميناً ، ليهاجموا المدافعين من الخلف ، ثم شقّوا طريقهم، على امتداد الخطوط ، واستولوا على بوابة المسلَّميّة في الزاوية الجنوبية الغربية للدفاعات. ولبُرهةٍ قصيرةٍ، تحدّت البوابةُ الرئيسةُ الأخرى، مقابل قرية بوري، إلى الغرب، المهاجِمينَ. لكنْ حين اندفع الأنصارُ عبر بوابة المسلَّميّة، انهارَ الجنودُ عند بوابة بوري ، وهربوا ابتغاء السلامة.

في الساعة الرابعة، تمَّ الإستيلاءُ على الخرطوم، واكتظّت الشوارعُ بالأنصار، مُطْلِقين صيحاتِهم، مندفعين وراءَ المدافعين الهاربين، يقتلونهم بالرصاص والرماح .

ثم تعالت الصيحةُ : " إلى القصر ". وفي دقائقَ معدوداتٍ، اندفعت مجموعة من الثوّار في حديقة القصر، متغلّبين على حرس البوّابة، وبعد أن بلغوا السلّم الخارجي المؤدي إلى مسكن غوردِن، فوجئوا بظهور غوردن نفسه، واقفاً بكل هدوءٍ، في أعلى السلّم، وعلى وجهه علائمُ احتقارٍ. كان يرتدي بِزّةً بيضاءَ، ويعتمر طربوشاً، ويده اليسرى على سيفه المغمَد المتدلي من حزام السيف. كـــان يبدو (بالرغم من المسدس في يمينه)، كأنه يتهيّأ لاستعراضٍ، وقد أفسدَ استعدادَه، أولادُ شوارعَ صخّابون. وفي الدقيقة الأخيرة المميتة في حياته، لم تبدرْ منه أدنى بادرةٍ للدفاع عن نفسه، سواء بمسدّسه أو بسيفه.

وفي خِضَمّ اللحظة ، نُسِيَ توجيهُ المهديّ بأن يؤسَرَ غوردن حيّاً . صاح قائد مجموعة الأنصار : " أيها الملعون ، حانت ساعتُك ! "، ثم أرسلَ رمحه، في صدر غوردن. وعندما دار هذا على نفسه، من هول الطعنة، اندفع آخرون إلى أعلى السُّلّم ، ليطعنوا جسد غوردن برماحهم. وحسب العادة ، قطِعَ رأسه، وأُخِذَ إلى المهديّ، الذي لم يصدِّقْ أن أوامره قد عُصِيَتْ. أرسلَ المهديُّ الرأس المقطوع إلى سلاتِنْ للتأكُّد.

وقد وصفَ سلاتِنْ، في ما بَعدُ، اللحظة الشنيعةَ التي جيءَ فيها، إليه، برأس آمرِه السابق :

"اندفعَ الدمُ في رأسي، وكاد نبضُ قلبي يتوقّف. لكني ضبطتُ نفسي ضبطاً شديداً، وحدّقتُ صامتاً في المرأى الشنيع . كانت عيناه الزرقاوان نصفَ مفتوحتَين، الفم طبيعيٌّ تماماً. شَعر رأسه وسالفَيه أبيض أو يكاد. قال "شَطّا " وهو يمسك بالرأس أمامي : أليس هذا رأس عمِّكَ الكافر ؟

قلتُ بمنتهى الهدوء : ما ذا في الأمر ؟ جنديٌّ شجاعٌ سقط في موقعه. سعيدٌ هذا الذي سقط . لقد انتهت عذاباتُه.

لقد انتهت عذاباتُ غوردِن، وقد بلغَ ، أخيراً ، الخلاصَ من الحياة الدنيا، هذا الخلاصَ الذي تاقَ إليه طويلاً.

***تمّت الترجمة في لندن بتاريخ 18.02.2019**

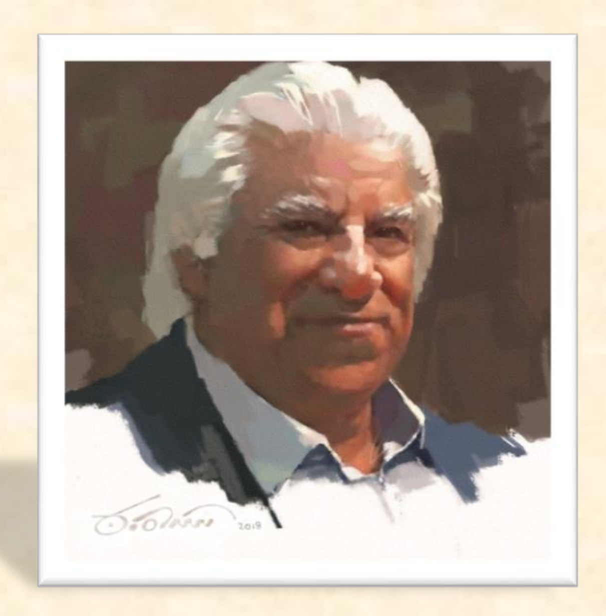


دراسات نقدية

القصة القصة القصيرة

في ضوء الصيانية والتدميرية

ياسين النصير – العراق



1

قد لا تتحمل القصة القصيرة تبعة مثل هذا العنوان الفلسفي الكبير،ولكني أثرت استعماله لمغايرته مصطلحات أكثر تداولا في النقد من قبيل الثابت والمتحول في القصة القصيرة أو القديم والحديث في القصة القصيرة، أو القالب الفنّي الثابت للقصة القصيرة والقالب الفني المفتوح مبينا في الورقة أن مشكلة التوصيف النقدي تقود دائما إلى الإرتباك في فهم النصوص ميدان النقد، مفهوم أو مصطلح الصيانية والتدميرية، عندي ذو شغل أبعد بكثير من الأدب، فقد وجدت فيه مفهوما شاملا ليس للقصة القصيرة وإنما للفكر وللفلسفة وللثقافة وللسياسة ،من هنا أحاول أن اسلط الضوء بأدواته على فن وقالب القصة القصيرة بوصفها الفن الأكثر استقرارا في حياتنا الثقافية.

والفن الذي قل كتابه المحترفون، والفن الذي شهد اختراقات لا حد لها، اختراق اتجه بها للرواية القصيرة، ومنها للرواية الطويلة، واختراق اتجه بها لقصيدة النثر والكتابات المقطعية والصحفية، وبقيت القصة القصيرة البؤرة التي تتوالد منها الأشكال الفنية الأخرى عرضة للتهميش والذوبان في الفنون الأخرى.

وفي الورقة معالجة أكثر دقة لمفهوم القصة القصيرة ونبدأها بتحديد نقدي لمعنى :الجملة الاستهلالية وجملة النهاية، وأرى أن لا جملة ذروة بينهما كما يقول النقد التقليدي، من أن القصة والحكاية لها بداية ووسط ونهاية،شخصيا أرى أن للقصة القصيرة جملتين: جملة استهلالية وجملة النهاية، ولا توجد جملة ذروة وسطية مستقلة بينهما، جملة الذروة هي

لحظة صراع جدلي بين قوى النص الصيانية وقوى النص التدميرية،ما يعقب هذا الصراع هو الذهاب إلى النهاية بسياقات جديدة عندئذ تبدا جملة النهاية بالتشكل، وهاتان الجملتان تتوالدان معا من أول القصة وحتى نهايتها.

2

تتناول الورقة بعد تلك الإشارة المكثفة لمفهوم الجملتين الى الأسباب التي دفعت فن القصة القصيرة ان يكون حاضرا في كل التقلبات الزمانية والمكانية في العالم،هنا اشير وبشكل تفصيلي للعلاقة بين الإنتاج الثقافي والاقتصادي وقواعد الفنون، ومن بينها القصة القصيرة. فالقصة القصيرة واحدة من الفنون التي انضوت تحت عباءة الفنون الاخرى إذ ما زالت الحكاية مهيمنة في بنيتها الداخلية،وما زالت الرواية الريفية والارستقراطية مهيمنة في تغذيتها بالحياتي والاجتماعي ومتغيرات المدينة والطبائع والأعمال،وما يزال الخطاب الفلسفي الروائي معيناكبيرا وهو يعكس حركة الشارع ومتغيرات العمارة والفكر خاصة في روسيا التي انهض غوغل ودستوييفسكي وتشيخوف لاحقا هذا الفن كل باتجاه مغاير، غوغل إلى تلمس حركة الشارع، وتشيخوف إلى تلمس بينة القالب الفني والشعرية المكانية..،وديستوفسكي إلى تبني حركة الشارح الحداثية من ثورات وتمردات ورصد للسجون والعقاب والثورة والنبوءة. هنا وبالتحديد بدأت اهمية القصة القصيرة في أن تعيد تكثيف العالم وتشده وفق قوالب فن جديدة إلى أصول القول والفكر. وهنا بدأت القواعد الفنية تأخذ حيزها النقدي وظهورها الفعلي وصرامتها في توصيف القصة القصيرة.

ثم تعالج الورقة مفهوم القص في مرحلة الحداثة، ثم في مرحلة ما بعد الحداثة ملمحة إلى نقطة جوهرية أن القصة القصيرة وحدها التي وازنت بين الريف والمدينة، بين المثيولوجيا والحياة المعاصرة، بين الإنسان بثقافته القديمة والإنسان الجديد، على العكس من الرواية التي التصقت بالمدينة وحدها وعدت ملحمتها وشخصيتها.. هنا بدأت القصة القصيرة تأخذ دورا أكثر حضورا عندما جزأت ما بعد الحداثة الأمكنة وشظت المجتمعات والثقافات وعملت كانتونات اقتصادية عالمية منسجمة مع خصوصياتها، هذه المرحلة التفكيكية الكبيرة التي نعيشها اليوم - دون ممارسة لنا فيها- هي ما يلائم سياق وبنية وقالب القصة القصيرة ومن يستقرئ الثقافة القصصة يجد أن الرواية بدأت تميل إلى التكيف وإلى التجزيئ والتقسيم وعملت داخل بيتها الروائي الكبير بيوتا صغيرة للقصص القصيرة. هنا تبدأ من جديد وتعيد لقالبها الفني صياغاته المنسجمة مع تطور المجتمعات، فالفكر التدميري الذي رافق مسيرة المجتمعات والفلسفة والمدينة وجد ظلاله في القصة القصيرة، فغير من أفكارها الصيانية القديمة وصولا إلى بنية جديدة للقصة القصيرة منسجمة ومرحلة ما بعد الحداثة..

3

ثم تعالج الورقة دور المكان في بنية القصة القصيرة،نحن نعتقد أن لهذه الفقرة أهمية نقدية كبيرة في المرحلة الحالية فالمكان في القصة القصيرة له خصوصياته المغايرة لأي مكان في الرواية والمسرحية، مكان هنا مستحضر بشاعرية الكثافة والتركيز،فاللغة في القصة القصيرة لا تعامل بانفتح كبير مع امكنتها وإنما بطريقة مكثفة ستكشف الورقة عن آلياتها وصياغاتها وطرقها..

وأخيرا تعالج الورقة مفهوم الجملة الفنية، جملة القصة القصيرة تميزا لها عن جملة الرواية وجملة القصيدة، وجملة السينما وجملة المسرحية وبقية الجمل.. فنحن نعتقد ان للقصة القصيرة جملتها الفنية الخاصة بها، هذه الجملة لا تصلح لأن تكون لغيرها،هذا البحث وحده يشكل قيمة نقدية عندما نميز بين فن القصة القصيرة وفن الأقصوصة وفن الرواية القصيرة وفن الرواية الطويلة، وبالطبع أن التغييرات الكبيرة التي جرت على فنية وبنية الجملة هي نتيجة للتغيرات البنيوية الكبيرة التي جرت على المجتمعات والإنسان.

بالطبع ستكون الورقة معتمدة على نوعين من القصص العالمية والعربية عبر نماذج نراها ممثلة للتحولات المنهجية التي رافقت مسيرتها.

شروط بناء القصة القصيرة

1

أحاول في هذه المعالجة النقدية أن أتطرق إلى القصة القصيرة تحديدا، بوصفها فنا مكتمل الشروط، ومحدد النوع،وشبه ثابت على أسس فنية منذ موبسان وحتى اليوم مرورا بأدغارألن بو وتشيخوف وسالنجر وبورخس وعشرات المبدعين والكتاب من بينهم كتاب عرب في المقدمة منهم يوسف إدريس وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وزكريا ثامر ومحمد خضير وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وإسماعيل فهد إسماعيل، ومحمد زفزاف، وكتاب متميزون كثر في هذا المجال..ما يجعلني قلقا على هذا النوع من الكتابة السردية عندنا في القصة العربية،

هو حجم الخروق الكثيرة التي أصابت الدلالة الجديدة لها وقالبها الفني وبنيتها السردية، ومن ثم ما حملته من رؤى وأفكار وتصورات عن الإنسان والحياة، قد لا تنسجم هذه الخروق وطبيعة القصة القصيرة السردية المحدد بقالب فني هو الآخر جرت عليه كما سنرى تغييرات جذرية،وأعتبر ذلك مشكلة فنية كبيرة توازي مشكلة، تصحر المناطق الخضراء، أو جفاف الأنهار، أو انعدام الديمقراطية، أوشح موارد العيش، أو كثرة الأمراض وتنوعها.. قد يقول البعض ما حاجتنا للقصة القصيرة سواء أكانت بثوب قديم أم بثوب جديد، مع أنها لم تدخل حياتنا اليومية ولم تصبح قضية إلا على مستوى النقد وكتابها وهم قلة قياسا لمجموع القراء..؟ بالنسبة لنا نحن المشتغلين في حقول النقد، نجد أن هذه الفوضى التي عمت فنون القول والرؤية بما فيها القصة القصيرة، والرواية، والقصيدة، والعمارة، والموسيقى، ليست عبثية، بل هي في جوهر الاضطراب الكبير الذي أصاب الإنسان وأفكاره في العالم،هي في صلب عملية التشويه الاقتصادي وجزء من هيمنة التشظي على الوحدة العضوية، وبنية من بنى الخلخلة الفكرية التي أصابت الثقافة المثيولوجيا وطريقة لتضييع الهوية الوطنية لتدمير فن السرد بما كانت عليه أصوله، ثم وهذا الأهم هو تحولها إلى عامل يسهم في اغتراب الإنسان وضياعه.. نحن ننتقل بسنوات قليلة من الثقافة التقليدية إلى الحداثة ومن ثم إلى ما بعد الحداثة، ولكن انتقالنا إليها شكليا، في حين أن العالم ينتقل إليها منهجيا،هذا الاضطراب يولد على مستوى الإبداع خلخلة في تنظيم المعرفة، ومن بينها تنظيم بنية القصة القصيرة نفسها.. وإذا كانت تنقلات الحداثة في الثقافة والمجتمعات الغربية، منطقية ومتناسبة وبقية حلقات التطور، فنحن لم نصل إلى مثل هذه المستويات كي يمكننا أن نتقبل تطورا في القصة القصيرة بحيث يشعر به القارئ العادي دون أن يكون ثمة تطور في الموضوعات والرؤية التي

تصاحبها..نعم لقد تعودنا أن نتكئ في حداثتنا الأدبية والفكرية على الحداثة الغربية وغيرها،ليس على مستوى الأزياء والفضائيات وتنظيم السوق والثقافة والكتابة، وإنما على مستوى نقل التقليد والإدعاء بأننا مجددون فيه، مما يخلق لنا مشكلات تنظيمية على مستوى الوعي النقدي والإجرائي.. فمثلا نكتب رواية عن تحولات مدينة دون أن نسميها ونحدد مكانها، وطبيعة العلاقات فيها، وعدم تسميتها هو جزء من الخلل الفكري، هذه المدينة المتصورة هي نسخة باهتة من المدينة الغربية ، فيوطنها كاتبنا أحداثا هي ليست من صنعها،ويسكنها شخوصا من الذين نعرفهم،أليست هذه مفارقة؟ وبالطبع أن أي تحول سيحدث فيها لا يغيّر كثيرا من بنية العلاقات فيها،ولا يوجه نقدا أو يكشف عن بنية ثقافية جديدة فيها،ستبقى العلاقات المهيمنة على السرد ذات طابع شرقي، ونجد كتابنا قد ذهبوا للكتابة عن المدينة الشرقية بطريقة الاستعارة لثقافة المدينة الغربية،فكتبوا عنها بطريقتين: طريقة أن يكتبوا عن المدينة الشرقية بما تعيشه من تحولات، عبر نقل حيادي بنثرية الوثائق اليومية التي تشكل بمجموعها صورة عما يعتمل في جوف هذه المدينة من تحولات وبنى نشأت أثناء العمل ، وشاهدنا رواية "نجمة أغسطس " ، ورواية "بيروت بيروت" لصنع الله إبراهيم .. وطريقة تفترض تحولات تصنعها قوى اقتصادية كبيرة عن المدينة فينشئ فيها أسواقا وسكنا ووسائط نقل وعلاقات جديدة كما في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف وغيرها أيضا..وكلتا المدينتين تقعان في المنطقة المفترضة للوعي بأهمية المدينة كحامل للفن الروائي في أواخر القرن العشرين عندنا..بالرغم من وجود هيمنة لقوى التغيير سياسيا، ممثلة بحركات ثورية، وبهيمنة رأسمال وطني، ووجود عامل توازن دولي أتاح لبعض الأنظمة أن تبني مؤسسات اقتصادية مثمرة في تلك المرحلة.. ثم حجم الموارد المالية واللوجستية التي صرفت على هذا التغيير..إن استعارة

البنية الحديثة من حداثة أخرى، مسألة إشكالية كبيرة، لعل صنع الله إبراهيم يختلف من أنه ربط التغيير الفني بالتغيير المكاني /الاقتصادي، ولكن الرواية أو القصة ليست استجابة لطريقة فنية فقط، بقدر ما هي نتاج منطقي لطريقة وطبيعة التحولات في بنية المؤسسات والإنسان. ومن هنا نجح صنع الله بينما أخفق آخرون، وكما يبدو أن موضوع التغييرات التي أصابت فن القصة القصيرة تحديدا سيدخلنا في طرق تحديث المجتمعات، والإنسان.. فالثقافة كمفهوم قار ليست كلها بنية فوقية كما يشاع، بقدر ما هي بنية متداخلة تشمل تطور المجتمع بما كانت عليه ثقافته القديمة وما يمكن أن يتطور تقنيا من ثقافته الحديثة ولذلك فالثقافة كل متداخل البنى وليست مفردة معزولة عما يعتمل في جوهر عملية الحداثة..أنثروبولوجيا وتنظيميا وإبداعيا.

2

سأوجز هنا الموضوعات التي تغيرت في بنية القصة القصيرة تحديدا،وبالطبع ليست كل الموضوعات، فالخروق كثيرة ولكني سأتناول خمس منها كي أوضح للقارئ أن ما يقرأه اليوم من قصص قصيرة، هو ليس ما كان يقرأه منها قبل عشرين أو خمسين سنة، وبالرغم من أن فن القصة القصيرة في انحسار بعد أن طغى عليه فن الرواية القصيرة والطويلة، إلا أنه بالنسبة لي أعتبره الفن الأصعب في الكتابة، أنه يوازي من حيث الأهمية فن كتابة القصيدة الحديثة، إن لم يفق عليها، كما أنه أقرب الفنون إلى قصيدة النثر التي خرجت من معطفها، وإلى اللوحة الفنية، وإلى مسرحية المشهد والفصل الواحد، وإلى المونودراما التي جمعت بوضح بين الدراما الغنائية والقصة القصيرة..يعود جزء من الحرفية العالية في كتابة القصة القصيرة إلى

طبيعتها الفنية النثرية،فهي طبيعة تنسجم وفنية السرد، الذي يعتمد خطا مستقيما أو دائريا أو تراجعيا، لكنه في كل الأحوال هو خط يمكن تتبعه ومعرفة استهلاله ونهايته،بينما لا يحدث ذلك في الكتابة الشعرية والروائية والدرامية، لتشابك الذاتي فيها بالموضوعي، وهو تشابك يتصالح الشعر فنيا معه، بتغليبه الصورة والاستعارة والانزياح والتكثيف على البنية الفنية السردية، كما تخفيه الدراما لأن مبدأ الحوار قائم على الصراع وكشف المتناقضات.. ففي أسلوبية القصة القصيرة شيء من الشعرية،ولكنها شعرية نثرية، وفيها شيء من الدراما، ولكنها دراما المنولوج، وفيها شيء من النقد، ولكنه النقد الضمني، وفيها أشياء من الفكر والفلسفة،ولكنها ليست شواهد أو أدلة..إن جملة القصة القصيرة التي تحمل كل هذه الأبعاد ستكون بالضرورة مختلفة جذريا عن الجملة الفنية للرواية، وعن الصورة الشعرية في القصيدة،وعن الضربة الفنية اللونية في اللوحة، وعن الحوارية في المسرحية.. شخصيا أمام مهمة توصيف للمتغيرات الجديدة التي أصابت القالب الفني للقصة القصيرة ومحتواها..والصعوبة تأتي بالضرورة من أن الضغوط المستمرة على حجم بيتها الفني، وعلى فكرتها المركزة، وتركيبة جملتها الفنية،والتكثيف لحكايتها، جاءتها من المتغيرات الاجتماعية الكبيرة التي حدثت في مرحلة الثورة التقنية والمعلوماتية،علينا أن ندرك مسألة غاية في الأهمية،ربما أعتبرها أحد أهم أسباب التخلف في قصتنا القصيرة وبقاؤها حتى اليوم ضمن منهجية الحكاية والقصة التقليدية هو أن البلدان التي تحتلها قوى ودول أخرى لا يمكنها أن تنتقل إلى أية صيغة من صيغ الحداثة لمجرد أن أنظمتها قد تغيرت، لأن الحداثة ليست فكرة مسلحة، وإنما هي قوى مادية تتطلب برامج اقتصادية وسياسية وعسكرية وتقنية حديثة ومتطورة كي تطبق آلياتها المعرفية في بلداننا.. وعندما ينقلها المحتل معه لبلدان أخرى،

كما جرت في زمن الاحتلال العثماني والانجليزي والفرنسي، ينقلها بصيغتها الأولية أملا في أن يضفي عليها سكان هذه البلدان ما يجعلها ملائمة للمحلية..لكننا نفاجأ أن أية حداثة منقولة حتى لو كانت تتلاءم وساق حياتنا نرفضها،من هنا لا يمكن نجاح أية حداثة في مجتمعاتنا،مادامت هذه المجتمعات باقية متمسكة بالقديم، وبهويتها، وببنيتها السابقة، حتى لو كانت قد سعت لتغييرها.. لأن أية حضارة جديدة لابد وأن تكون مسلحة بحداثتها، وهذا يعني ضمنا أن مجتمعاتنا لم تشهد تحديثا في ثقافتها وأساليبها لأنها أولا متخلفة البنى الاقتصادية والسياسة، وثانيا أن فكرة الحداثة لدى المحتل هي جزء من قوته العسكرية، وليس جزءا من بنية حضارية سلمية..من هنا انتفضت البلدان المحتلة ضدها حتى لو كانت طموحاتها تصب في التغيير، وثالثا لم تستطع البلدان المحتلة أن تُنهض مثيولوجيتها وأشكالها التعبيرية الشفوية والمدونة السابقة كما فعلت اليابان، كي تعوض ثقافتها بما يمكنه أن يعيد لها هويتها.. الشعوب وقواها التقدمية وحدها تفهم أن قلب المعادلة يمكنها أن تستعير الحداثة ونؤسسها في آن واحد، دون أن تكون قد ضيعت الشخصية الوطنية، بمثل هذه الخطوات المنهجية تستطيع البلدان المحتلة أن تحدث نفسها.. ومن بينها التوافق بين المحتل والمحتلة أرضه لعقود زمنية محددة توجب بها على قوى المحتلة أن تحدث المجتمعات المتخلفة دون أن تمس سيادتها..

صرخة غير مؤثرة

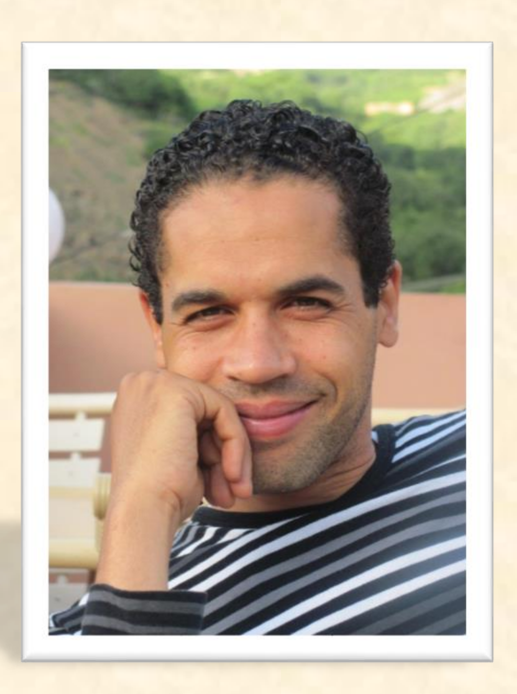


دراسات نقدية

معجم كارل بوبر (1/35)*

العقلانية النقدية

ترجمة : سعيد بوخليط - المغرب

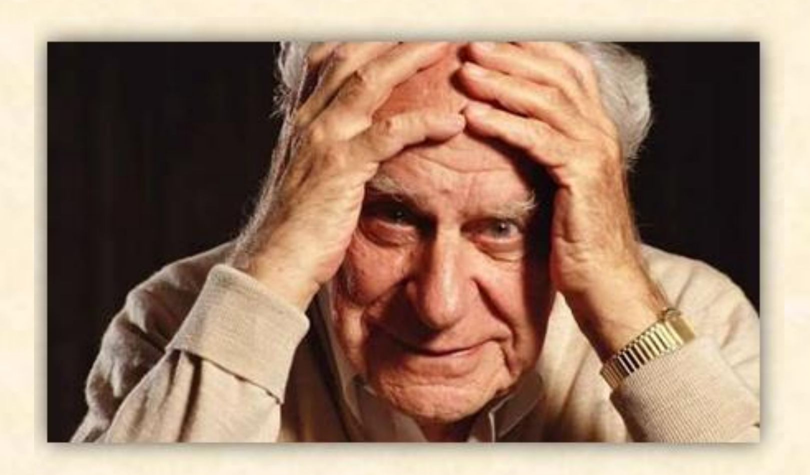


تقديم: عندما صادفت،منذ عقدين،كتاب الأستاذة الفرنسية روني بوفريس،الصادر حديثا آنذاك. توخيت بداية،إنجاز مقاربة تلخيصية تعريفية للعمل باعتباره عنوانا جديدا على رفوف المكتبات.لكن بين طيات ذلك، تبين لي أن كتاب:العقلانية النقدية عند كارل بوبر ثم السيرة العلمية لصاحبته،ينطويان على قيمة معرفية كبيرة.لذلك،من الأمانة العلمية والتاريخية إن صح هذا التأكيد إعادة كتابته باللغة العربية نظرا لي :

*اشتغلت روني بوفريس؛ من بين أشياء أخرى،على نظريات كارل بوبر.وترجمت له أعمالا من الإنجليزية إلى الفرنسية؛ لاسيما سيرته الذاتية. كما أن بوبر نفسه؛ أوكل لها مراجعة الترجمة الفرنسية لعمله الذائع الصيت بؤس التاريخانية.

*اعتبرت روني بوفريس عملها هذا،تقديما عاما لمعجم بوبر المفهومي. ساعية بذلك، إلى جرد ألفبائي للمصطلحات والمفاهيم التي وظفها بوبر، قصد صياغة مشروعه. لقد رصدت وفق تعريفات سريعة لكنها دقيقة وعميقة؛أهم المفاهيم سواء تلك التي نحتها بوبر،أو توخى في إطارها،على العكس من ذلك، مناقشة أصحابها وإبداء رأيه حولها: العقلانية النقدية/ التحقق/ المعرفة الموضوعية /المحتوى/ النظريات العلمية / تحديد /الديمقراطية / المجتمع المنفتح/ مقولة الأساس/ قابلية التكذيب/ قابلية التزييف والتفنيد/ الرائزية /التاريخانية / العقل و اللغة / اللاوعي/ الاستقراء / الوسائلية /الليبرالية / الماركسية/ الميتافيزيقا / العوالم الثلاث / المجتمع المنغلق /الوضعية/ القابلية / النسبية / الكليانية والطوباوية / التوتاليتارية....

خطاطة مفهومية، تعكس البرنامج النظري والمنهجي الذي خطه بوبر لنفسه.وقد توزع بين : منهجية العلوم؛ فلسفة المعرفة العامة؛ البيولوجيا؛



كارل بوبر

علم النفس؛ العلوم الاجتماعية؛ تأويلات الفيزياء الحديثة؛ تاريخ الفلسفة؛ فلسفة الأخلاق و السياسة؛ نظرية العلوم الاجتماعية .

أرضية فكرية وعريضة، يتجادل ضمنها مع: أفلاطون وسقراط وهيغل وماركس وفتجنشتاين وهيوم وكانط ...إلخ. منحازا أو مختلفا،لكن بمعنى يتجاوز حدي منطق الميتافيزيقا الغربية الثنائي القيمة :صادق أو كاذب، ولا يوجد احتمال ثالث. لأن بوبر يؤكد نصيب الحقيقة من الخطأ. السمة الفكرية التي تهمه؛أكثر من اليقين والاعتقاد المطلقين.

هكذا ظل بوبر رافضا باستمرار،لكل أنواع الطوباويات والإطارات الشمولية المنغلقة؛بل والأفكار الرومانسية المنتهية حتما إلى العقيدة

الجامدة والدوغماطيقية؛لأنها تستند بدءا وانتهاء على المرجعية الأحادية.

لم يكن من باب الصدفة إذن،أن يخرج بوبر آخر أعماله تحت عنوان مثير: "أسطورة الإطار،في دفاع عن العلم والعقلانية". يقول بوبر في تأويل لما أشرت إليه:((وعلى الرغم من أنني معجب بالتقاليد وعلى وعي بأهميتها. فإنني في الوقت ذاته أكاد أكون مناصرا أصوليا للا-أصولية: إنني أستمسك بأن الأصولية هي الأجل المحتوم للمعرفة، مادام نمو المعرفة يعتمد بالكلية على وجود الاختلاف. وكما نسلم جميعا، الاختلاف في الرأي قد يؤدي إلى النزاع، بل وإلى العنف. وأرى هذا أمرا بالغ السوء حقا، لأنني أستفظع العنف، غير أن الاختلاف في الرأي قد يؤدي أيضا إلى النقاش، وإلى الحجة وإلى النقد المتبادل. وإني أرى هذه الأمور ذات أهمية قصوى، وأزعم أن أوسع خطوة نحو عالم أفضل وأكثر أمنا وسلاما، قد قطعت حين وجدت حروب السيف والرمح لأول مرة من يضطلع بها، وفيما بعد حين حلت محلها في بعض الأحيان حرب الكلمات))(أسطورة الإطار :في دفاع عن العلم والعقلانية . ترجمة يمنى طريف الخولي .سلسلة عالم المعرفة .أبريل -مايو2003)

ولكي يتم تسليط الضوء بقوة،على الأفق المتطور لهذا الفكر الإنساني في جوهره، أسرعت بوفريس غير ممتثلة لترتيبها الألفبائي؛ نحو الصفة التي عشق بوبر،أن يسم بها اجتهاداته الفكرية والمنهجية. أقصد تصنيف: العقلانية النقدية .

فما هي إذن أبرز ملامح وتجليات هذه الفلسفة ؟ ثم كيف عملت بوفريس على توظيف ذلك حين مقاربتها مشروع بوبر؟ لاشك، أن الإجابة عن بعض هذه الأسئلة تخول من جهة أخرى؛ إثارة انتباه القارئ

نحو أهم أطروحات هذا العمل،والتي سنقف على مضامينها عبر سلسلة هذه الحلقات.

العقلانية النقدية :

إن ما يهم بوبر خصوصا مايتعلق بالجدالات الفلسفية، ليست المناظرات الشفوية، والنقاشات حول أسئلة الكلمات وكذا البحث في أجوبة عن أسئلة : "ماذا؟" : ذلك أن فيلسوف: كلية لندن للاقتصاد والعلوم السياسية. يفضح ما سماه بـ "الماهوية"، التي يرجع أصلها إلى أرسطو معتبرا أن ما هو أساسي في الفلسفة أو العلم، يقوم على مفهوم قضية للتحليل، تبعا لما يسميه بـ : أوضاع القضية.

قد يبدو التصور متناقضا، حتى ولو وظف بوبر بالخصوص كثيرا من الألفاظ في صيغة تحيل على إطار عقائدي " isme". وبالتالي اشتق بمفاهيم جديدة "معجم بوبريا"، حيث أن مشروعا كهذا لا يمكنه التجلي بدون شرعية أو فائدة،حينما يؤسس كإضافة اسم : "العقلانية النقدية".

مصطلح وظفه بوبر من أجل وصف فلسفته الخاصة، وتقديم شامل لفكره. مع أن هذا المعجم تم وضعه انطلاقا من ترتيب ألفبائي، إلا أننا سنخرج عن ذلك باستثناء حينما سنبدأ ببعض الكلمات حول الفكر

النقدي. لكن قبل التدرج وفق هذا الترتيب، لنقارب أولا "العقلانية النقدية".

يظهر مبدئيا، أن العقل في حاجة إلى أساس : أن تكون عقلانيا، معناه أن لا تترك مكانا للاعتباط، ثم تفسر الوقائع بأن تجد لها عللا. وتبحث في تأكيداتها، بالتدليل عليها انطلاقا من تأكيدات أخرى، ثم تنظم حركتها بإخضاعها لمخطط أو مبدأ.

مع ذلك، تحيلنا فورا، ضرورة البرهنة هاته، حتى نتجنب الارتداد إلى اللانهائي، على إلزامية أساس أولي. يبدو أننا في حاجة إلى أرضية للانطلاق تعطي إمكانية الانفلات من الشك وتضعنا ضمن نطاق اليقين.من المؤكد،أن العقلانية الفلسفية تم تحديدها لمدة طويلة من خلال الاعتقاد، في إمكانية إيجاد أساس نقيم عليه بشكل متين صرح معرفتنا.

تقاسم اتجاهان هذا الأمل. الأول عقلاني، حاول استلهام أفلاطون وديكارت ، من خلال إيجاد هذا الأساس اليقيني بخصوص احترام البداهة الذهنية، والمأخوذة كضمان للحقيقة. لكن ظهر سريعا،أنه مسار بلا منفذ : حتى بالنسبة لعلم الرياضيات، حيث بدا بأنها مقبولة، لكنها فقدت قيمتها خلال اليوم الذي تخلينا فيه عن فكرة الحقائق الذهنية الأولى التي يدركها الحدس.لذلك،ما إن نتوخى معرفة العالم والتأثير فيه، إلا واكتشفنا أن الأفكار الأكثر انسجاما ووضوحا وبساطة تعتبر غالبا،الأكثر خطأ.

مقابل ذلك،اختار البعض المسار التجريبي: بمعنى تظل التجربة أساسا أوليا لخطاباتنا وأفعالنا،أي معطيات الحواس.وتصير كل نظرية مصدرها غير التجربة باطلة ومجانية.

إلا أن هذا السعي تعرض بدوره للإخفاق. مادام تأكد في الحال، بأن سلسلة نهائية من التجارب يستحيل بالنسبة لها توضيح القضايا

العامة،التي نحتاج إليها فيما يتعلق بعلمنا وكذا أفعالنا. لا يمكن للتجربة،الذهاب أبعد من ذاتها، ولا تؤكد أي شيء.

إذن،حين إدراكنا بأن العقلانية، كمجهود يتوخى إيجاد أساس إيجابي يقيني بخصوص معرفتنا بالواقع،سيبدو حينئذ من الصعب الدفاع عنها. لذلك،تصبح اللاعقلانية بمثابة الطريق المفتوح في حقل المعرفة.

حسب القاعدة الشكية: يستحيل البرهنة على أن معرفتنا حقيقية وتدرك الواقع. ثم تقول صيغة أكثر اعتدالا للنسبية،مايلي: وإن ظهر العلم كأداة فعالة،فلا شيء بوسعه البرهنة على أن نظرية علمية قد تكون أفضل تمثيل للعالم قياسا لنظرية أخرى ،حتى الذين يعطون دائما قيمة للفكر وأعماله يظلون لاعقلانيين: ف"العقل" كقوة تنظيم ومبدأ للانسجام، مجرد قوة ضمن أخرى،بحيث لا يشير إلى موقف ينطوي على أساس.

هل الوضعية يائسة مطلقا؟ في الواقع،خلال اللحظة التي نعتقد معها بفشلنا، نصل في حقيقة الأمر إلى النجاح. صحيح،ينعدم أساس يقيني لمعرفتنا، أي لا وسيلة تجنبنا الخطأ بشكل مؤكد. لكننا نقر في نفس الآن، أننا نكتشف طبيعة الخطأ، وكيفية البرهنة على خطأ نظرية معينة.

حقا، توفرت لدينا باستمرار وسيلة، من أجل الحسم لصالح نظرية أو القطع معا: فلا يمكن للتجربة تأكيد عبارة عامة والبرهنة عليها، بل فقط تكذيبها. نمسك هنا بأساس، ولو اتسم بالسلبية ولايمكنه التموضع قط عند نقطة الانطلاق. بوسعنا دائما فصل النظريات الخاطئة عن الصحيحة،وتبني الأخيرة. حينما نستسيغ تعريف العلم بطريقة

سلبية،جاعلين التراكم المدهش لنتائجه مجرد أثر لاستبعاد الخطأ. حينئذ تبدو المعرفة ممكنة.

توجد من الآن، صيغة للفكر العقلاني، وهي فكرة بوبر الأساسية، بمعنى ليست اعتباطية. أقصد: الفكر النقدي. ينصب المبدأ الأساسي لهذا الفكر، على أن نضع موضع اختبار مختلف الأفكار التي بحوزتنا: الانطلاق من مبدأ عدم إمكانية تقرير قيمة من القيم،سوى بعد البرهنة عليها. ومهما جاءت نتيجة الاختبار، أعتبرني مستفيدا : إذا دُحضت نظريتي، فقد تقلص عدد النظريات القائمة؛ أما في حالة صمودها أمام هذا الدحض فإننا نكتسبها بنوع من الصلابة.لذلك،أن ننتقد بصرامة النظريات التي نعبر عنها نتيجة مقابلتها بالتجربة، يمثل السبيل الوحيد الذي يمكن من التطور.

تظهر بسرعة نتائج كثيرة لفلسفة العلوم،من خلال تعريف الفكر النقدي :

1 – لا يجب اختيار نظريات تنفلت من التكذيب، بحيث لا نتمكن قط من اكتشاف خطئها المحتمل. إن عدم قابلية نظرية للدحض،لا يدل على قوتها، بل عدم جدواها في اللحظة التي نقر فيها بأن كل نظرياتنا يمكن أن تكون خاطئة.

2 – لا يجب دائما أن نأخذ ضمن نظريات عديدة، تلك الأكثر يقينية أو الأقرب احتمالا،بل أكثرها جرأة وغنى وبعيدة الاحتمال،أي قطعا القابلة جدا للتزييف: لأنها يمكن أن تعلمنا بامتياز،النجاح أو الإخفاق.

3 – لا يجب أن نحمي بأي ثمن نظرياتنا، لكن على العكس إخضاعها للنقد الأكثر صرامة،مع التذكير بأن التفنيد يمثل في حد ذاته نجاحا.

4 – لا يمكن النظر إلى أية نظرية باعتبارها حقيقة ثابتة: حتى ولو اجتازت مجموعة من الروائز بنجاح، فإنها تظل مجرد فرضية، قابلة

دائما لأن توضع موضع تساؤل.الاعتقاد بيقينية نظرية، يعكس تأكيدا للجهل،وكبحا لتطورها، أفق يتحقق فقط بالنقد. لذلك أشار بوبر مع آخرين إلى قابلية العلوم التجريبية للخطأ،سياق أخفاه طويلا النجاح المسلم به للنظرية النيوتونية، وتزيينها لجاذبيات اليقين، لكن الثورة الأينشتاينية عملت على إبرازه.

بينما قابل أفلاطون الإبيستيمي، كعلم واقعي حقيقي، مع الدوكسا Doxaباعتباره رأيا متقلبا وخطابا بلا أساس، فقد نظر بوبر إلى العلم التجريبي كمجرد دوكسا.

5 –ليس العلم امتلاكا للحقيقة،لكنه يبحث عنها : يكمن فقط العقلاني الذي تنطوي عليه المعرفة، في خاصيتها الديناميكية، أي من خلال إمكانية نموها. تطور ينهض على خط لا نهائي،إذا توقف يوما، ليس نتيجة كونه بلغ الحقيقة المطلقة، مسألة بلا معنى،لكن نظرا لتخليه عن المنهجية النقدية.

6 – العلم جزء أساسي من الكون،يصنع تحوله، لذلك يلزم إدراك هذا العالم ذاته كتطور،خاضع لحركة لا تتوخى أي حد نهائي. مما يتضمن، ضرورة عدم فهم العالم باعتباره حتمية. هنا تنزع منهجية بوبر، وجهة الأنطولوجيا.

تتجلى بداهة،على ضوء عقلانية بوبر السلبية: مانتصوره في المعتاد عقلانية،يتناقض مبدئيا مع العقلانية الجوهرية: الدوغماطيقية. يتجلى

المبدأ الجوهري لهذه العقلانية الخاطئة،في حاجتنا لحقيقة يقينية،واستبعاد أي شيء لم نختبر حقيقته.

ينبغي من أجل امتلاك حقائق كتلك،أن نستأثر بمنبع ثابت للمعرفة.نعثر عليه انطلاقا من قاعدة أن كل ما هو مباشر يعتبر حقيقيا: الحدس البديهي لدى العقلانيين، ومعطيات الحواس عند التجريبيين،لايمكنها بحسبهم أن تخدعنا.حينئذ، يبدو من السهل تقديم تفسير لهذا الصخب المتمثل في الخطأ: يتعلق الخطأ بزلة إنسان غير قادر على الإمساك الدقيق بالمصدر الخالص للمعرفة،لأنه أفسح المجال لحلول بعض العناصر : الإرادة المتسرعة جدا عند ديكارت،ثم اللغة بالنسبة للتجريبيين.

إذن،بعمل تطهيري وعودة للأصل، نحتمي بالمطلق ضد الخطأ.هكذا، اتفقت الفلسفتان،حول الأساسي، بعد أن استمرت متنافستين غالبا.

امتلكت عقلانية من هذا القبيل،مقدرة كي تقطع مع التقليد المعرفي القائم على سلطة بعض الخطابات.لكنها حقيقة لازالت خاضعة للاستبداد، مادامت تبحث عن مرجع أولي يتيح استبعادا نهائي للجدال.

لذلك من الضروري، حسب بوبر، السعي نحو الارتقاء بعقلانية غير سلطوية. بمعنى متعددة ونقدية في الجوهر،تكشف لنا أخطاء العقلانية الزائفة.

في المقام الأول، يعتبر خطأ التسليم بمصدر للحقيقة: لا الحدس أو الحواس بمباشرين، وإن تحقق الأمر على هذه الشاكلة،فلا يمنحهما أي امتياز. باختصار من العبث إعادة ربط مسألة حقيقة نظرياتنا،بحقيقة أصلها: قد يكون أي شيء مصدرا للإبداع النظري، ولايمكننا تحديد قيمة فكرة إلا جراء اختبارها.

في المقام الثاني، أيضا يعتبر خطأ، التطلع نحو حقيقة يقينية : بل نحتاج فقط إلى تهيئ معيار لاختيار نظريات أفضل قياسا لأخرى، مؤشرنا في ذلك الصمود أمام النقد. ربما قد نعترض،بضرورة التوفر على معرفة

أكيدة، عندما نسعى إلى ممارسة عملية النقد، بيد أنه اعتراض غير متماسك: النقد، يعني السعي للإقصاء، وليس الإقرار. قد ننتقد، ببساطة، حتى نظهر تفكّك نظرية،ونستخلص منها نتائج لم تكن متوقعة أو غير مرغوب فيها، قياسا إلى ما قبلناه حتى اللحظة،أيضا ربما تبيَّنا ملامح نظرية أفضل منها.

عموما،لا يمكن النظر إلى أي مكون من المكونات التي تخدم النقد، باعتبارها مقبولة مطلقا: تتطور معرفتنا باستبعادها للخطأ،لكنها تبقى دائما تخمينية.

أخيرا،غير صحيح أن نعتبر الخطأ صخبا: يمثل على العكس،حالة طبيعية. لايمتلك الإنسان،بداية أيَّ حظ للنجاة من شباكه، ألم يمنح سلفا تخميناته إلى الكون الذي تتجه إليه. بمعنى ثان،لا يوجد مسلك سهل أمام الإنسان،يمنحه سبيلا صوب الحقيقة: الإنسان معرض للخطأ.

لايحيل الخطأ على خطأ ثان، يستحيل تجنبه، بل يمكننا فقط استبعاده. مما يفترض طبعا، إقرارنا بالحوار النقدي، مثلما أن تعدد وجهات النظر، ليست دليلا على الانحطاط، بل وسيلة جوهرية تؤسس معرفة صحيحة أكثر فأكثر.

يطبق السعي النقدي في كل مكان، سواء بالنسبة لحقل العلوم الإنسانية، وكذا العلوم الطبيعة وميادين الحركة.

السياسية العقلانية،تمنح ذاتها إمكانية الكشف عن الأخطاء التي اقترفَتْها من أجل استبعادها،مما يتيح لها إمكانية التطور. سياق، يفترض استبدال الموضوع الطموح جدا للسعادة الاجتماعية(تكتفي السياسة بالعلم واليقين) بموضوع أكثر بساطة وبفعالية أقوى، يتوخى الصراع ضد المعاناة.مسار خصب وحيد، يبقى بدوره في هذا الإطار،سلبيا.

*المصدر:

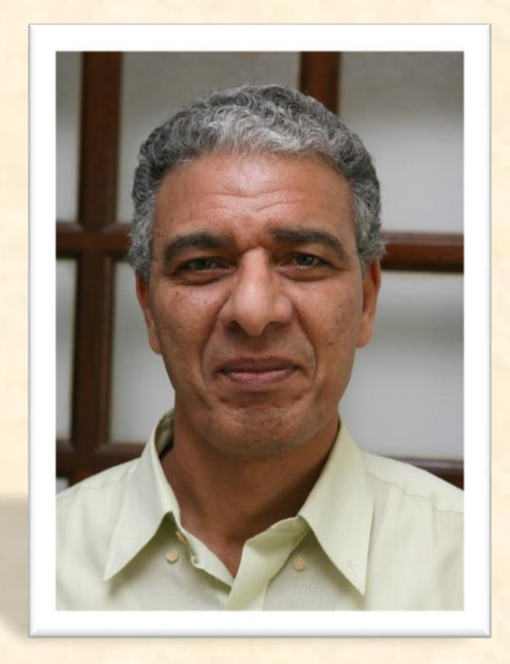
Renée Bouveresse :le rationalisme critique de karl popper ;ellipses ;2000.

بترو وأنا[1]

ترجمة الشاعر والناقد الراحل

محمد عيد ابراهيم - مصر

قصة: أولجا توكارتشوك (نوبل 2019)



1

أكتوبر 13, 2019
أولى الترجمات للكاتبة أولجا توكارتشوك الحاصلة على نوبل 2019



لأنّ زوجها البولنديّ، بترو، مات في الجليد خارج منزلهما، تفكّر باراسكيفيا الأوكرانية في حياتهما معاً. تتذكّر الحرب، حينما احتلّ الجيش السوفيتي الحدود الأوكرانية البولندية الشرقية، حيث كانت تعيش مع بترو، وتمّ ترحيل الكثير من البولنديين إلى سيبريا.

كلّ سبعة أعوام عليك أن تكرّر حفل الزفاف (كما تقول العمة مارينكا) فكلّ سبعة أعوام تصبح كائناً مختلفاً. عليك أن تجدّد كلّ نمط من العقود، التعهّدات، اتفاقات الرهان العقارية، البيانات المسجّلة، والهويات الشخصية. كلّ أنماط السجلاّت.

أنا الآن في مرحلة تطوري الذاتي الحادية عشرة. وبترو في الثالثة عشرة.

في أحلامي يتضاعف بترو مرتين وثلاثاً، في هذه اللحظة شابٌ، وفي التالية عجوز. في لحظة يصرخ فيّ، في التالية يحضنني. في حلم اليوم يشرب شاياً ساخناً، من فنجانه الصينيّ القبيح. الشاي يغلي ساخناً، وتستقرّ قطرات البخار على حاجبَيه. ثم تتجمّد وتستحيل رقائق مدلاة، فلا يستطيع فتح عينيه. يأتيني كالأعمى طالباً مني أن أنزعها عنه. في عجزٍ، أنظر حولي في المطبخ بحثاً عن أدوات خاصة. يقول وهو يشير إلى الدرج "نازعُ الثلج" أو شيءٌ من هذا القبيل. يعني هذا أن ثمة أداة لنزع الثلج عن عينيك، وأن لديه واحدة. وهو مستعدّ لأي شيء.

هنالك فارق آخر بين بترو وبيني، ويرضيني أن ألاحظ ذلك ذهنياً. تبحث في البداية عن المتشابهات أكثر من المختلفات. تقضي معظم الأيام وأنت تسأل بكلّ نمط من الأسئلة، ثم تكتشف "أنا، أيضاً"، "هو

بالضبط الشيء نفسه عندي". لكن النهاية تختلف. فالمتشابهات مجرد ضلال بريء.

لم يكن يعرف كيف يمرح؛ ربما بسبب أنه يبدو عجوزاً عني، مع أني حين قابلته أول مرة لم يكن يتجاوز الخامسة والثلاثين. حتى أثناء الرقص في حفل زفافه، كان كمن يؤدي واجباً. نعم، لقد وهبه الرقص لذةً، لأنه قصد ذلك. لكنها كانت آليةً. وأياً ما كان يفعل، يفعله هكذا ولا شيء آخر. وهو يطلي السور، كان يطلي السور. وهو يصحّح الاختبارات، كان يصحّح الاختبارات. حين يعرج، يكون أعرج كلياً بحيث لا ينتاب أحداً مطلقاً شكٌ في ذلك. حين يصمت، يبدو كشخص أبكم. شيءٌ كوميديٌّ أن تصبح في مكان واحد طيلة الوقت، وفي زمان واحد خلال معظم الأماكن، أن تظلّ مرتبطاً بنفسك مثل كلب شريد، لا تتحرك مليميتراً واحداً حيثما ترقد، ولا تظلّ ناظراً إلى الخارج.

أنا على النقيض؛ فلا أظلّ في بقعةٍ ثابتة، ولا يلحقني أحد. أنا دائماً أبعث المرح. فأنا ألعب بكنس القمامة، وتقشير البطاطس ـــــ أدّعي أن هذا كله لعبة. إنني الآن ألعبُ لعبةً حيث يموت بترو وهو راقد متجمّداً في الشرفة، أنتظر أوقاتاً أفضل. لا آخذ شيئاً على محمل الجدّ. إني أمرح الآن وأنا أدوسُ على الرسائل في الثلج.

اعتادت العمة مارينكا قول ذلك كلّ يوم، بعد الغروب بالضبط، يصبح العالم كله أزرق سماوياً طيلة ثلاث دقائق في النهاية. ليتك تفكّر في أمنية بمجرد أن يصبح العالم أزرق سماوياً، فسوف تتحقّق. أراه الآن صواباً من النافذة ـــــ العالم أزرق سماويّ. وأرتاح أني لا أجد أية أمنية.

المرة الأولى التي ظهر فيها الروس كانت ليلاً، وهم يتخفّون وراء صوت شاحناتهم الرتيب. أما بترو فكان يئنّ في سيارته ملتصقاً بالمذياع.

كانت الأيام الأولى القلائل محفوفة بالهمس. لا يفعل الناس شيئاً غير الهمس. تتصاعد الهمسات عبر القرية، وهي تنحدر كالدخان من المدخنة، خفيضة عبر حقول القمح. ثم يسكنُ كلّ شيء. كان المذياع هو أول ما يأخذونه. وعليك أن تجلس في البيت وتتنظر. بدأوا إعداد القوائم، يسجّلون أشياء وينظّمونها. وهم يسوقون نهاراً عربات الجيش التي تبعث سُحباً من غبار سبتمبر الأصفر.

فقد بترو وظيفته. قد تسمعهم ليلاً وهم يُحدثون ضجّةً في المدرسة، حيث قاموا بتعيين مندوبيهم ـــــ يواصلون إطلاق النار على الحوائط، يحرقون صور نيوتن وكوبرنيكوس.

يتضح الآن أنهم رحلوا إلى بلاد البولنديين. اكتشفتُ ذلك من ميرون. لكنها شرحت ذلك فعلياً بقول شيء آخر. وضعته هكذا: "سأخدمك على الوجه الصحيح. فقد تزوّجتِ رجلاً عجوزاً، وعليك الآن أن تخرجي لتنضمي معه إلى الدببة القطبية". ولربما كانت العمة مارينكا التي جلبت لنا الأنباء. وما قالته فعلياً في ذلك الوقت هو: "افعلي شيئاً. لو تحرّكت من هنا فستنجوَا معاً". وعلى هذا الوضع، وبينما كان بترو في الخارج، قمتُ بنزع الأيقونة من الحائط لأعلق محلها وجه ستالين وقد قصصته من جريدة.

عيّنوا علينا زوجاً من المدنيين الروس. كانا طبيبين. من وقتها فصاعداً رحنا نتشارك المطبخ، وهو ما لم يتحمّله بترو. كان يُمضي في النهاية أياماً وهو جالس على السرير بغرفتنا، ولا يخرج إلا حينما يترك هذان

الاثنان المطبخ ـــــ ليتفادى رؤيتهما. لكنهما في الحقيقة كانا لطيفين. لم يفهم أحدنا الآخر جيداً، لكن كم كلمةً تحتاج إليها لتتواصل؟ كانت صغيرةً وجميلة، بوجهٍ عريض وشفتين ممتلئتين، مثل ابن عُرس صغير. ذات يوم، وكنا نتكلّم عن الفساتين، يتحسّس كلٌ منا قماش جونلة الآخر ويتلمّس كلٌ زاويةَ كتفِ بلوزة الآخر، اكتشفتُ أن هذه الفتاة، ليوبا، لا ترتدي أيّ ألبسة داخلية. فأثناء الحرب، كانوا ينتجون الكثير من المدافع وراجمات الصواريخ، لكن لا ألبسة. ونحن نغيّر ملابسنا، ويجرّب كلٌ منا ملابس الآخر، صُدِمتُ وأنا ألقي لمحةً على فخذيها العاريتين وعانتها الصغيرة المشعرة الواضحة لحدّ يثير الدهشة.

الألبسة. لم يبد الأمر وقتها مهماً على الإطلاق، ولم يؤخَذ الأمر على محمل الجدّ. حتى تبيّن أننا بالألبسة نتدبّر أمرنا. بدأتُ حياكة ألبسة لزوجات الجنود، على آلة الخياطة التي وهبني إياها والدا بترو كهدية زفاف. رحتُ أقصّ قوالب ورقية، وأحيك كلّ يوم عشرات الألبسة: من حرير قطنيّ ناعم زلق، ومن قطن الأغطية البيضاء. كان زوج ليوبا، فيدور إيفانوفتش، يجمعها ملفوفةً في ورق رماديّ، ثم يجلب لنا المال، الكحول، والشاي، بالمقابل. للمرة الأولى في حياتي كنت أعمل لنفسي ولعائلتي. ونجحنا في الذهاب إلى تروسكافيتس، وكنتُ أنا الآن مَن أدعو زوجي للخروج لتناول الآيس كِريم ـــــ كان يدفقُ ببساطة على أذرعنا، ولم تكن المحالّ خاوية بعد، فجلبتُ لنفسي بعض الأحذية الربيعية الجميلة وقنينة عطر. ولا تزال عندي القنينة في لافين؛ ومع أنها فارغة، إلا أنها لا تزال تحمل تلك الرائحة، وهو ما يعني أنها ذهبت معي نصف الطريق حول العالم، وهي ترقد في سكينة على طاولة المرآة، بنيما ضاعت في الطريق أشياء أخرى أكثر أهمية. تلك الزجاجة

الصغيرة الرابضة بغطاء أسود مطاطيّ باقية على الدوام، مع أن طفلتي لا.

تلك الألبسة بلّدت أحاسيسنا. كنت أظنّ الألبسة هي مفتاح كلّ شيء، وهكذا واصلتُ تجارة الألبسة، وقد حَمَتنا من الأسوأ. كانت تدور الشائعات أن عائلات بأكملها قد تلاشَت، أن المدافع وصلتهم فجراً وجرفتهم إلى الشرق. لم يحدث شيءٌ كهذا بقريتنا، ربما لأن الجنود كانوا مندوبين في المدرسة، على الجانب الآخر من السور، وربما كان هذا صحيحاً فلم نكن نرى شيئاً من أيكة الأشجار. رحتُ أركّز عيني على مسكن الشيطان في البداية عبر السور، بينما أتظاهر بفعل شيء في الحديقة، مثل نشر الغسيل على حبل ممتدّ بين شجرتَيْ برقوق. كنت أشاهدهم وهم يجرون على السلالم ثم يختفون في المبنى، ويندفعون خارجين منه ثانيةً، قافزين إلى عربة جيب أو مندفعين منها. كنتُ أفحص أوجههم وأتذكّر الرُتب المعلّقة على أكتافهم. كانوا مطمئنين تماماً. تخطر لي كلمة "النوم" الآن وأنا أفكّر فيهم ـــــ كانوا واثقين بأنفسهم حين يروحون في النوم. كأن ذلك كله يحدث في رؤوسهم، بينما هم، كلّ هؤلاء الرجال في أزياء شاحبة ضيقة مزرّرة إلى الرقبة، يعرفون كلّ شيء من البداية إلى المنتهى في منامهم. أخبروني ما كان عليه أن يحدث. كأنهم يلعبون لعبة من اختراعهم.

لكن أحدهم، الأكثر أهمية بنجوم على كتفيه، يبدو لكأنه خرج من كابوس. ظننتُ في البداية أنه اثنين، ضابطان بالمشية ذاتها واليد الخادعة في قفّاز أسود. حينما يمضي صاعداً السلالم إلى المدرسة يبدو شخصاً واحداً، وحينما يخرج يصبح آخر. فقط فيما بعد، حين رأيته من المقدمة وتقابلت نظراتنا في لمحة، أدركتُ الحقيقة: فالجانب الأيسر من وجهه كان ميتاً، مشوّهاً بندوب ملضومة في تكشيرة مؤلمة. يده اليسرى

من خشب، وساقه اليسرى متخلّفة وراءه، عاجزة عن أن تُساير اليمنى. وحينما يمضي إلى المدرسة كنت أرى جانبه الأيمن ـــــ وجهٌ مفعم بالشباب، عينان لامعتان، بأنف مستقيم حازم، ويد تمسك سيجارة إلى شفتيه. لكن حينما يخرج، يكون حزمة من الألم، مخلوق نجا بأعجوبة في نهاية العالم ثم قرّر، برغم ذلك كله، أن يواصل الحياة.

لبستُ أفضل فساتيني الوردية، طليتُ شفتَيّ بالأحمر الدمويّ، ثم ذهبتُ إلى المدرسة. لم أكن أعرف ماذا سأفعل أو أقول لأفتن الرجل المزدوج كي يتركنا في سلام.

هكذا وصلتُ وجهاً لوجه أمام يوري ليبرمان. كان جالساً وأنا واقفة. على الطاولة يرقد مسدس وفوهته مسدّدة إلى الموقد القرميد. أخبرته للتوّ، بمجرد أن دخلتُ، أن زوجي لقبه بولنديّ، لكنه ليس بولندياً، وكلانا ينتمي إلى الكنيسة البابوية، وأن أمورنا تمضي على ما يرام، لكوني مدبرة منزل جيدة وزوجي رجل واسع الحيلة، وأن بعض الناس يحسدوننا ويحكون عنا الحكايات. أدركتُ أني أبدو كفتاة صغيرة ـــــ فمنديل الأكاذيب يثير الأسى. عموماً، لديهم مستندات تضمّ أقساماً بها أحكام صارمة. قال بالروسية "عليك أن تبدو متغطرساً، فالناس طبعاً يبغضونك"، ثم ابتسم بالنصف العفيّ من وجهه. وظلّ النصف الآخر ميتاً.

حاولتُ تفسير مسألة الوجهين لأكتشف أيّ حُكمٍ يعِنّ لنا. طرق شخصٌ الباب ودخل، ورنّ الهاتف، فانشغل الملازم ليبرمان فجأة بشيء آخر وكفّ عن أن يوليني أيّ اهتمام. فقدتُ ثقتي بنفسي وانسللتُ عائدةً إلى الباب. وهو يذرع الغرفة وبيده السمّاعة، رأيتُ وجهه الآن ناحيتي، لا من الجانب الآخر. ومرّت نظرته حائرةً على حذائي وساقَيّ وفستاني.

قال لي "تعالي هذا المساء. ليس عندي وقت الآن"، ثم وضع السمّاعة.

أبلغتُ بترو إني ذاهبةٌ لرؤية العمة مارينكا. وقبلما أغادر المنزل احتسيتُ بشكل مراوغ بعضاً من الفودكا بينما كان يلاعب لالكا على أرضية المطبخ.

تسللتُ حثيثاً قرب السور، واثبةً من ظلّ بقعة قمرية إلى أخرى. شعرتُ بأني أسخن، وتحت إبطي كان فستاني رطباً من العرَق. رفض الحارس أن يدعني أدخل المدرسة؛ أشار إليّ ببندقيته، وقال بالروسية: "ابتعدي، يا امرأة"، فوقفتُ في ظلّ شجرة، أُبدل ساقاً بساق وأنا أحدّق في النوافذ. وبينما كان فستاني يجفّ تحت الذراعين رحتُ أرتجف. ظللتُ أقول ثائرةً من ضغط أنفاسي "عليك اللعنة ولتحترق، يا ليبرمان، أيها الشيوعيّ"، وكنتُ على وشك أن أرجع إلى البيت حالما رأيتُ النصف الميت من الوجه في النافذة. لم يستطع أن يراني؛ فقد كان يتطلّع إلى القمر. ربما كان بالنسبة إليه كمن يتطلّع في مرآةٍ ـــــ فكلاهما بوجهين.

وأنا أرتجف، خرجتُ من الظلال. استدار نحوي على نحو وجيز وجهه في النافذة ومن ثَمّ تلاشى. بعدئذٍ بوهلة ظهر على السلالم ووقف ينتظرني. تظاهر الحارس أنه لم يرني من قبل. قادني ليبرمان إلى ممرّ المدرسة وصاعداً السلالم، إلى الشقّة التي كنتُ أعيش فيها أنا وبترو منذ زفافنا. كنسخة من حلم العروس، أخذني إلى بيته. هنالك في غرفة نومنا العتيقة كنتُ أعرف كلّ بقعة في الأرضية، وكلّ أثر على الحائط. كان آيلاً للسقوط بالنسبة لنا وهو يأخذني إلى المنزل الجديد، ولا يزال

هناك سريرنا المزدوج القديم. أبلغني أن أجلس عليه. وسأل "ما اسمكِ؟"، وهو يخلع ملابسه ببطء وبشكل مدروس، معلّقاً زيه على هيكل السرير الطويل. جاوبته، ثم شرحتُ تفاصيل مسألة بترو، ضمنها تاريخ مولده. استطعتُ الآن رؤية الجانب الأيسر كاملاً للملازم ليبرمان وكان كالنائم ـــــ فذراعه اليسرى معلّقةً ميتة على طول جسمه وتنتهي بجراحة ترقيعية، بينما ساقه اليسرى مكبّلةٌ بدعامة معدنية كانت تلمع في ضوء القمر. لم يكن خجلاً أمامي، وكأني لم أكن بشرية.

حينما رقد فوقي، تصوّرتُ أنه عليّ أن أتعامل مع النصف الحيّ منه. كان جسمه رشيقاً ومتمكّناً. فيما بعد أخبرني أني جميلة، لكن بطريقة عَرَضية نوعاً، فلم يكن يتطلّع إليّ فعلياً ـــــ وكأنه أحسّ بضرورة أن يلقي بشيء بين الحوائط المغلّفة بالورق في غرفة نوم المدرس.

حينما عدتُ إلى البيت، كان بترو والطفلة نائمين فعلاً. صببتُ بعضاً من الماء في الحوض وغسّلتُ نفسي في المطبخ المعتم. أحسستُ بهِزّة من الاشمئزاز تعيق إحساسي بالخطيئة. لكن غمرتني على الفور بعدئذٍ دفقة لا تُحتمل من العار. قالت باراسكيفيا وهي تلبس فستاني الأحمر: لا تفكّري في ذلك. وماتت النار في هذا المدى.

رحتُ لأراه مرات أخرى معدودة، وكان هذا يمثّل نوعاً من التضحية. فلا يمكن التنبؤ باحتياجات المستبد الشرقيّ المشلول، وكنتُ مستعدة لأي شيء. كنتُ أغمض عينَيّ طيلة ما يحدث، بل وحاولتُ أن أُدير وجهي جهة الحائط البالي، لكنه كان يشدّني نحوه. يريد مني أن أتطلّع إليه. ثم بدأتُ أشتاق إليه، من رائحة سجائره وهي تتخلّل زيه كخصم أجنبيّ، من الدهشة التي يجلبها بكلّ دوران من وجهه. فقد كان حياً وميتاً، رقيقاً وعنيفاً. كان ينام معي، ثم يحكم على الناس بالإعدام. قوته مقيتة، مثل

أفعىً سامة راسخة، وبرغم ذلك كنتُ أشعر بالرغبة في أن أستسلم له، أن أذوب، أن أصل إلى موقف أتحرّر فيه من فعل أيّ نمط من الإيماء. رأيته مرة وهو يصل في عربة عسكرية ليُشرف على ترحيل ستاندنيسكا وأبويها، وآل روتشينسكيس، وبعض الجيران الآخرين. يذكّرني بطائر، لأن عينَيه كانتا خاويتين، مثل عينَيْ الديك. يقولون إن الروس انفعاليون وعاطفيون. لكن هذا كان مختلفاً. ربما لم يكن إنساناً على الإطلاق. اعتدتُ أن أسأله: "مَن أنت؟"، أو "ماذا جرى لك؟"، وهو يسحبُ إصبعي على الندبة الطويلة عبر صدره. كان يبتسم ثم يلتقط سيجارة، لكنه لم يبلغني عنها أيّ شيء.

من نوافذ المطبخ، كنا نشاهد الناس بحقائب سفرهم وصُرَرهم، يشكّلون عمود يأس طويلاً. وكان الفجر على وشك البزوغ. أخذتُ لالكا النائمة بين ذراعَيّ. وكان بترو يدخّن سيجارة. هل كان منزلكم بعلامة ملاك حارس مطليّ بالأحمر على الباب؟ كان يوري ليبرمان يتوقّف بسيارته، مظهراً لنا جانب وجهه الذي لا يمكن اكتشاف أيّ انفعالات فيه. فكّرتُ: "ماذا جرى؟ لماذا لم نكن نحن؟ سيحين دورنا غداً بالتأكيد. سيكتشفنا عاجلاً أو آجلاً". بعدئذٍ، صرتُ أكثر وأكثر اكتئاباً، وطيلة اليوم يظلّ زوجي يسألني: "لماذا لستُ أنا؟"

ثم تبيّنتُ أني حامل. فمضيت لأرى العمة مارينكا، وأخبرتها بالحكاية كلها. صفعتني على وجهي، ثم أخذتني إلى القرية التالية، حيث تعيش امرأة عجوز تُدعى ماتريونا، أجرت لي عملية إجهاض. ظللتُ طيلة الليل في بيت العمة مارينكا، وهي مضت لتخبر بترو أني لستُ على ما يرام. مرضتُ طيلة شهر. لم تترك مارينكا فِراشي أبداً، لأني كنتُ راغبةً في الموت، راغبةٌ في أن يحلّ عليّ عقابٌ إلهيّ. وقد ظننت أني نادمة على خسارتي الطفل. لكني كنتُ أموت من الاشتياق.

مرّ بالقرب يوماً جنديّ روسيّ، تحدّث مع مارينكا عند عتبة الباب، ثم رحل. لم تخبرني ماذا كان يريد. تكلّمَت فحسبُ عن بترو، قائلة: "عليكِ أن تتعلّمي حبه، فهو أضعف منكِ، وليس الأقوى."

ثم انتقل الضباط إلى مكان آخر، لكن لم يعرف أحد إلى أين. أعطتني مارينكا فيما بعد حقيبة صغيرة من ليبرمان، كان قد جلبها ذلك الجنديّ. فيها عنوان، مكتوب بالروسية، على شَقْفة ورق رمادية، وصليب ذهبيّ بسلسلة، بضعة خواتم، وقطعة قماش تبدو كأنها انتُزعَت من قميص جيشيّ. لفَفتُ ذلك كله بالورق ثم دفنته في البستان تحت شجرة برقوق. جنازةٌ متأخرة تليق بطفل صغير.

لا أزال أرى شيئاً غريباً ـــــ فإصبع قدم ليبرمان الكبرى كانت بظفر مشوّه طفيفاً؛ هنا في هذه الإصبع، كانت قوة الرجل ذي الوجهين تنهارُ، يصبح سطحياً وسخيفاً. وكنتُ أخجل من تلك الإصبع. لا أخجل من ممارسة الحبّ العاطفية على مكتبه المغطّى بالمستندات، أو مويجات اللذة التي كان يجلبها عليّ، بالرغم من أني لم أكن أحسّ سوى بالاشمئزاز. وما قد بقي مخفياً، صار بالغ الوضوح حين أراه.

انتقل أهالي أوكرانيا خلال الأشهر القليلة التالية إلى أكواخ معزولة. كان بعضهم من أقاربي، مثل هوروديسكي وكوزوفيتش، مع أنهم كانوا يرمقوننا بالشكّ، على غير ما اعتادوا عليه. في الحقيقة، كانت لهوروديسكي زوجة بولندية، ومن الواضح أنها أفضل من أن يكون لديك زوج بولنديّ. لا تبدو بعض النساء واضحات، على العكس مما يجب أن يكنّ. عموماً، تبدأ معظم الأمم ولادتها من بطونهن.

سألني بترو فيما بعد: "أخبريني، أهذا حقيقيّ؟"، وهو يحدّق بشدة في عينَيّ.
قلتُ: "لا، لم يكن."

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

أولجا توكارتشوك: بولندية، مواليد 1962، نالت جائزة نوبل للآداب هذا العام (2019)، وهي تعدّ من أكثر كتّاب بولندا تقديراً، نشرت عدة روايات ومجموعات قصة قصيرة، وكتب مقالات. كوفئت العام الماضي (2018) بجائزة المان بوكر الدولية عن روايتها (رحلات)، وكانت قد نالت بها أعلى جائزة شرفية في بولندا، عام 2008. كما تلقّت عام 2015 جائزة "بريدج" التقديرية. وكانت روايتها (بيت للنهار، بيت لليل) قد اتخذت مكاناً في القائمة القصيرة لجائزة إيمباك عام 2003. أما آخر رواياتها فهي (أحفر بمحراثك عظام الموتى)، المنشورة مؤخراً

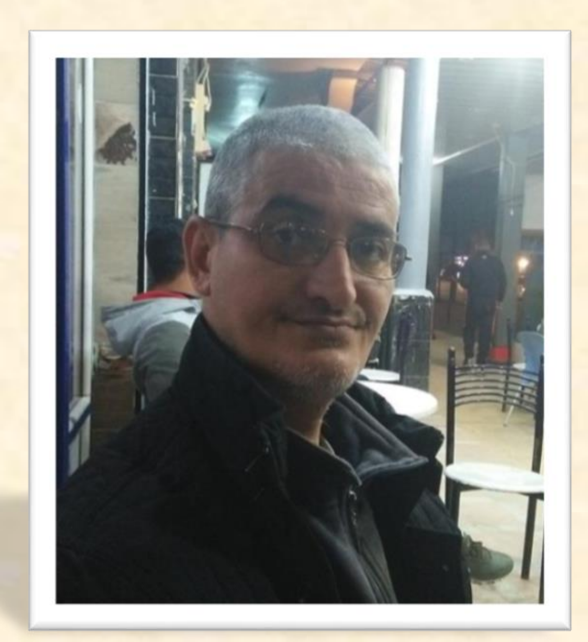
الاستعانة بالنوم عند القلق



دراسات نقدية

السنن و التسنين و التواصلية

سمير عباس([2]) - الجزائر



2

سمير عباس : طالب دكتوراه علوم
في الأدب العربي الحديث
جامعة عنابة- الجزائر

مقالي عن السنن (الشفرة) باللغة الإنجليزية coding, code and communicativity المنشور في المجلة العلمية الدولية المحكمة سيميائيات عدد 2016 الصادرة عن مختبر السيميائيات و تحليل الخطابات التي يديرها البرفيسور السيميائي القدير ناصر سطمبول بجامعة وهران، قد نقلته إلى اللغة العربية ليتمكن مزيد من المهتمين من الاطلاع عليه، و هو يندرج ضمن التحضير لأطروحتي للدكتوراه في الأدب العربي الحديث بعنوان السنن في شعر محمود درويش تحت إشراف البرفيسور بشير مخناش بجامعة عنابة الجزائر، قراءة ممتعة

1) السنن:

عرف الاهتمام بالسنن منذ ظهور نظرية التواصل لدى رومان جاكبسون، و تعرف اللسانيات السنن أي الشفرة CODE على أنه: « نسق إشارات أو علامات أو رموز موجه بوساطة تواضع قبلي لتمثيل و نقل المعلومة بين مصدر (مرسل) الإشارات و وجهتها (مرسل إليه) »(جون دي بوا)، و يعطي هذا التعريف مجالا لفهم طبيعة السنن على أنه إمكانية ضمن إمكانيات عديدة أخرى يضمنها التواضع انطلاقا من النسق الواحد، نسق الألوان على سبيل المثال منفتح على أشكال عدة من الأسنن (جمع سنن)، ألوان أضواء تنظيم المرور و أيضا المعاني المرتبطة بمزاج الإنسان، حيث تمثل الألوان الفاتحة الانفتاح و السعادة و السماحة، بينما تمثل الألوان الداكنة معاني التحفظ و الحزن و العداء.

و من الممكن أيضا فهم كون السياق يلعب دورا كبيرا في تركيز التواضع على أنساق بعينها تحظى باهتمام المجتمع في سبيل إنتاج مزيد من الأسنن، كما هو الشأن مع الأنساق البصرية خاصة منها نسق الألوان، فبعض الأنساق السيميائية تحظى بوفرة من الأسنن أكثر من غيرها من الأنساق تحت تأثير السياق، فاختراع الورق شكل سياقا حاسما لظهور الاهتمام بنسق الكتابة نتج عنه مزيد من أسنن الكتابة تدعى بالكاليغرافيا أو فن الخط، إيضا اختراع الحاسوب ركز الاهتمام بنسق الأعداد منتجا أسننا عددية جديدة ساهمت في تطوير لغة البرمجة الحاسوبية ، إلى هنا يظهر أن السنن هو ما يجعل نسقا ما من العلامات نسقا تواصليا، و من الممكن ملاحظة أن سياق بيئة الغربة التي يعيشها بعض من الناس حيث تظهر الحاجة إلى مفاهيم الولاء و التضامن قد مهد الطريق لاستعارة نسق اجتماعي كالقرابة ليكون فاعلا عبر سنن العائلة .

من الجدير بالذكر أن تعريف السنن يتضمن جانبين محوريين فيه، أحدهما هو النسقية و الثاني هو التواضعية، الأول يظهر أن وضوح العلاقات بين عناصر النسق يؤثر بشكل كبير في استحداث الأسنن، نسق الألوان مثلا غني بالأسنن و الأمر عينه بالنسبة لنسق الإدراك الحسي، و لكن الاستعانة بالمعالجة بالحاسوب لنسق الألوان سمح بمزيد من الوضوح لهذا النسق بتمييز درجات دقيقة من شدة الألوان ، و هو الأمر الذي يسر استحداث مزيد من الأسنن اللونية ، و هذا الوضوح في النسق من حيث عدد عناصره و العلاقات الماثلة بينها أسميه النسقية، التي يسمح تطويرها بإثراء النسق بأسنن جديدة، فالرياضيات مثلا استحدثت أسننا عددية جديدة كثيرة بتطوير نسقية الأعداد.

الجانب المحوري الثاني من السنن و هو التواضعية مرتبط بمفهوم المؤول interpretant الذي اقترحه شارلساندرس بيرس، إذ حسب وجهة نظري فإن ما هو تواضعي في السنن إنما هو المؤول، فيكون بهذا المعني بالمؤول في السنن هو المؤول التواضعي، مقارنة بالمؤول الشخصي الذي هو أقل تواضعية ، و يمكن القول هنا أن نظرية السنن ليست بعيدة كثيرا عن سيميائيات بيرس، و من جهة أخرى يمكن الحديث عن سنن شخصي تختزل فيه التواضعية إلى قصدية مستقرة أي تواضع شخصي، و في علم النفس يظهر فحص الشخصية بوساطة بطاقات تحمل لطخات حبر بأشكال مختلفة فيما بينها، يظهر أن كل شخص يملك سننه الشخصي الخاص به من خلال تعرفه في لطخات الخبر إلى أشكال معينة ربما اختلفت كثيرا عما يراه فيها أشخاص آخرون، أي أن التشابه الأيقوني هو أكثر شخصيا.

في الواقع جانب التواضع في السنن يتجلى في أمر آخر، فبما أنه قبلي بالنسبة للمرسل و ليس بالنسبة للرسالة فحسب، فيمكن وفق وجهة نظر معينة الاستعاضة عنه بمصطلح التعلم أو الاكتساب، فنشير إلى معرفة السنن بمصطلح التحكم litteracy بالسنن (التحكم مقابل الأمية) كما هو الأمر في تعلم اللغات، يبدو مصطلح التحكم بالسنن مهما من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، لأن من الملحوظ أن بعضا من الأسنن فاعلة في قطاعات من مجتمعات تفتقر إلى التحكم في هذه الأسنن بشكل واضح، سنن الموضة و بعض من الأسنن الإيديولوجية على سبيل المثال هي كذلك، هكذا يمكن إطلاق تسمية مجتمع السنن على جماعات بشرية يجتمع لديها فاعلية السنن و التحكم فيه في آن واحد، و من جانب آخر نسمي سوق السنن تلك الجماعات التي تفتقر إلى التحكم في السنن الذي هو فاعل فيها، فسنن الموضة يستأثر بمجتمع سنن عريض من

مصممي الأزياء و أنصارهم، لكنه يعرف سوق سنن أوسع من هذا المجتمع.

يعرف أمبرتو إيكو السنن على أنه تحويل نسق إلى نسق آخر، و على الرغم من أن هذا التعريف لا يشير بوضوح إلى الجانب التواضعي في السنن، إلا أنه يقدم تصريحا مهما بنسقية المدلولات، و هو بهذا يفتح الباب لتمييز نوعين من الأسنن، أحدهما خارجي يكون نسق المدلولات فيه مختلفا عن نسق الدوال، و هي حالة القاموس ثنائي اللغة، و نوع آخر داخلي أي منعكس ، تنتمي فيه الدوال و المدلولات للنسق عينه، و هي حالة المعجم أحادي اللغة حسب المثالين الذين يشير إليهما إيكو نفسه، و يمكن الإضافة إلى ما صرح به أمبرتو إيكو أن الجانب التواضعي أيضا يحظى بالطبيعة النسقية، فالمؤولات التواضعية لها نسقيتها أيضا، أي نسق التواضع، و مما سبق يظهر أن الكلام عن سنن معين يعني القبول بثلاثة أنساق متوازية هي: نسق الدوال و نسق المؤولات و نسق المدلولات.

و في ختام هذا العنصر من المهم التعرض لبعض من خصائص عمل السنن، « حسب تعريف يالمسلاف، الإيحاء هو معنى ثانوي يتشكل داله من علامة أو نظام معان أولية هي التقرير، فإذا كانت E هي التعبير ، و C هي المحتوى، و R هي العلاقة بينهما و التي تشكل العلامة، فإن رمز الإيحاء يكون (ERC)»،ينقل رولان بارت هذا التعريف للإيحاء ليضيف في موضع آخر:«سيميائيا: كل إيحاء هو نقطة البداية لسنن ما»، و في الواقع هو لا يصرح أن مستوى التقرير هو ذاته سنن، بما أن اللغة تنحو لأن تكون سننا حسب تعريف السنن، و لكن بارت يشير بوضوح إلى إلى نقطة الاندماج بين السنن اللغوي و الأسنن الأخرى، أي مستوى الإيحاء، فينتج أن نقول إن الأسنن

اندماجية، و يمكن ملاحظة هذه الخاصية في الحياة الاجتماعية حيث تسنن بعض من السلوكات الفردية على أنها غير مقبولة، و هذه السلوكات مسننة تشريعيا في الآن ذاته على أنها تستوجب عقوبات معينة، فالسنن الاجتماعي هنا مندمج في السنن التشريعي، كما تمكن الإشارة هنا إلى أن تضافر أو تعايش هذين السننين هو خاصية أخرى من خصائص الأسنن، و هذا ما أوضحه رولان بارت في كتابه S/Z، حيث لاحظ في تحليله لرواية سارازين لبالزاك تضافر خمسة أسنن في كل جزء نصي من الأجزاء 561 التي قسم إليها النص و دعا كل جزء منها وحدة نصية، و في ميدان اللسانيات الاجتماعية يمكن التعرف على خاصية ثالثة للأسنن هي التناوب عبر مصطلح تداخل اللغات code-switching.

2) التسنين:

يظهر أن مفهوم التسنين مرتبط بجانبي السنن المحوريين النسقية و التواضعية، و بينما هو يرتبط بالنسقية عن طريق مباشر « التسنين CODING مرتبط بمستوى المرسل المسنن »، ففي حالة الكائن البشري فالتسنين وظيفة شخصية، و ربما صدق هذا الكلام على كل حالات المرسل المسنن الأخرى، كما هو الشأن لدى الحيوانات و الآلات إذ أن التسنين عند الإنسان أكثر تعقيدا.

يمكن تمييز نوعين من التسنين للرسائل، أحدهما يطابق السنن على مستويي الدوال و المدلولات، و الآخر يطابق السنن في واحد من

المستويين دون الآخر على الرغم من أنه يظل موافقا في عمل للمستوى الذي لا يطابق من السنن، و النوع الثاني من التسنين يعمل على تطوير السنن، و نسميهما على الترتيب بالتسنين المطابق و التسنين المطور(اسم فاعل)، و يوافق التسنين المطابق نسقية مستقرة، حيث تبقى أنساق الدوال و المؤولات و المدلولات على حالها السابق لعملية التسنين، بينما يوافق التسنين المطور نسقية مطورة تلحق بواحد من نسقي الدوال و المدلولات دون الآخر، إذ أعني بالنسقية المطورة نسقية أكثر تعقيدا أي أكبر من حيث كم العلاقات التي تربط بين عناصر النسق ، فالتسنين يطور علاقات جديدة إضافية بين هذه العناصر النسقية التي تبقى ثابتة من حيث عددها.

مما سبق يمكن تمييز ثلاثة أشكال من النسقية المرتبطة بعمليات التسنين، نسقية الدوال المطورة، و النسقية المستقرة، و نسقية المدلولات المطورة، و هذه الأشكال الثلاثة من النسقية تتيح تمييز أقسام ثلاثة من الأسنن توافق مستويات ثلاثة من التواصلية ، أي إمكانية إيصال المعلومة المتضمنة في الرسالة و هي:

أ) الأسنن قبل التواصلية:

في هذا القسم يعرف نسق الدوال نسقية مطورة بينما تبقى النسقية مستقرة في نسقي المؤولات و المدلولات، و هي أسنن ضعيفة التواصلية ضمن مجتمع السنن، و في الواقع هي الأقل تواصلية لأنها الأكثر شخصية و الأقل جمعية، و دوالها هي الأقل شفافية، و هي تنحو سلوكا أيقونيا لأنها تمثل إمكانية للتواصل تفتقر إلى حد ما إلى التحقق

الفعلي، استنادا لمقولة بيرس الأولانية، و الجانب المطور لهذه الأسنن هو أكثر شخصية كما هو الشأن في علاقة التشابه الأيقونية، و دوالها هي أقل شفافية لأنها تحظى بالنسق الأكثر نسقية مقابل النسقين الآخرين وفق منظور المتلقي، هذا المتلقي في واقع الأمر الذي لا يتحكم في مستوى الدوال في نسقيتها المطورة يظل قاصرا نسبيا عن إدراك شفافيتها كما هي لدى المرسل، و هذا القسم من الأسنن أدعوها بالأسنن الإبداعية، و هي في حاجة إلى أن تضحي تواصلية لما تضمنه من توسيع لحجم المعلومات المضمنة في الرسالة، و هذا حتى تكون في متناول تلقي مجتمع السنن، و يمكن تحقيق هذه التواصلية بتطوير نسقية المؤولات حتى الدرجة التي تعادل فيها نسقية الدوال، فينتج تبعا لذلك تطور ضروري لنسقية المدلولات، و أيضا تزايد درجة تواصلية السنن بشكل عام، و وفق هذه الرؤية بالإمكان تمييز مستويات متفاوتة من حيث درجة التواصلية انطلاقا من النص الأدبي على سبيل المثال لا الحصر، حيث تبدي مقاطع التناص في هذا النص تواصلية أكبر من المقاطع المبدعة المحضة، إذ أن نسقية الدوال في المقاطع الأخيرة أشد تطورا من نسقية دوال الأولى، على الرغم من أن كلتا النسقيتين مطورة،و تكون المقاربات التأويلية للنص الأدبي بهذا متحكمة في أسنن إبداعية تحظى بنسقية دوال أقل تطورا من النص الأدبي في مقاطعة المبدعة المحضة و مقاطعه التناصية على حد السواء. و تبقى الأسنن الإبداعية بشكل عام الأقل تواصلية بين أقسام الأسنن.

من المهم في هذا المقام ملاحظة الجانب المحوري الثالث المميز لطبيعة السنن بعد النسقية و التواضعية و هو جانب القبلية، و يمكن القول مع رولان بارت إن« السنن هو يقظة المنجز(اسم مفعول)»، فإذا كان السنن قبلي الوجود على عملية التسنين، فإن التسنين في الأسنن

الإبداعية ربما بدأ في اللحظة التي يتطور فيها السنن، و هذا التطور يتم عبر دور شخصي، و هذه اللحظة تعرف في أوساط المبدعين بلحظة الإلهام.

ب) الأسنن التواصلية:

يمكن القول وفق وجهة نظر وظيفية إن السنن تواصلي، و يكون كذلك عندما تكون نسقيته مستقرة لدى الدوال و المؤولات و المدلولات في آن واحد، و هو ينحو سلوكا مؤشريا لأن التواصل المتحقق بوساطته لا يملك قانونا خاصا، و هذا بحسب مقولة الثانيانية البيرسية، كما أن الشفافية العالية التي تحظى بها دواله تعطي الانطباع بوجود علاقة معللة بين دواله و مدلولاته، و في هذا القسم من الأسنن تكون النسقية متعادلة بين المرسل و المتلقي في مجتمع السنن، أي أن هذا المجتمع متجانس من وجهة نظر تواصلية مقارنة بمجتمع السنن الإبداعي الذي هو غير متجانس إلى حد بعيد من وجهة النظر ذاتها، فينتج أن استقرار نسقية السنن شرط ضروري في تحقيق التجانس في مجتمع السنن، فعلى سبيل الذكر يظهر التحكم في السنن اللغوي (اللغة المتداولة حصرا) مثالا واضحا عن تجانس مجتمع السنن، حيث أصبحت قراءة الصحف عادة عامة أو ظاهرة بين الناس مقارنة بقراءة الشعر الذي يحظى بإقبال أقل بكثير من قبل مجمل القراء، و من جهة أخرى تمكن ملاحظة أن انتشار مجلات الموضة يلعب دورا في توسيع مجتمع سنن الموضة أو على الأقل في بعث ذوق عام للموضة تتفاوت أهميته من صالات عرض الأزياء إلى ملاعب كرة القدم.

من المناسب في إطار الحديث عن السنن التواصلي الذي يتميز بكونه جمعيا في مجتمع السنن، ذكر بعض من الأسنن التواصلية كالسنن الإدراكي و السنن الاجتماعي.

ج) الأسنن بعد التواصلية:

هذا القسم من الأسنن يعرف استقرارا لنسقية الدوال و المؤولات ، في الوقت الذي تكون نسقية المدلولات مطورة، و يمكن تسميته بالأسنن الشارحة، و هو ينحو سلوكا رمزيا لأن التواصل وفقه يتم عبر قانون كالولاء أو الطاعة أو الحاجة أو غيرها من القوانين، تبعا لمقولة الثالثانية لدى بيرس، و لأن هذا القانون يحد معاني الدوال بحسب منظور المتواصل، فإن دواله تكون أكثر شفافية لدى جماعية جزئية فحسب ضمن مجتمع السنن، لهذا يمكن أن ندعوه أيضا بالأسنن التخصصية أو أسنن المجموعات أو أسنن المنظور، لأن هذه الأسنن أقل تواصلية و تتيح تواصلا خاصا فحسب، كما هو الشأن في الأسنن الإيديولوجية و الأسنن الثقافية، و يبدو أن الأسنن الثقافية تحظى بدوال أكثر شفافية و أكثر عفوية مقارنة بالأسنن الأيديولوجية، فهي بهذا أكثر تواصلية منها، في الوقت الذي تظل كلها أقل تواصلية من الأسنن التواصلية.

يلاحظ أن سلوك الأسنن بعد التواصلية الرمزي يتيح تواصلا منظما مقارنة بسلوك الأسنن التواصلية المؤشري الذي يتيح تواصلا حرا، كما يلاحظ أن تحول الأسنن قبل التواصلية و الأسنن بعد التواصلية إلى أسنن تواصلية يجب أن يتم بتطوير نسقية المؤولات في

هذين القسمين من الأسنن، هذا التطوير ربما أمكن تحقيقه بممارسة التأويل.

3) القراءة عبر الأسنن:

قراءة و تلقي النصوص يمكن أن يمر بملاحظة نسقية عباراتها من حيث استقرارها أو تطورها لدى الدوال و المدلولات، بحيث يمكن تمييز أنواع ثلاثة من النصوص هي:

أ) النصوص الإبداعية:

هذا النوع من النصوص مسنن وفق أسنن إبداعية، و الغموض الذي يمكن أن تتميز به هو علامة على تطور نسقية دوالها، لأن مبدعيها يكتبون بطريقة جديدة في الكتابة تربط علاقات جديدة إضافية بين عناصر أنساق الدوال، ما يؤدي إلى ملاحظة أن هذا النوع من النصوص يجدد الآداب و الخطابات دون أن يتسبب في تدمير أساليبها العادية السابقة عليه، كما أنه يفتح الطريق لتطوير اللغات، على الرغم من كونه أكثر شخصية في البداية، حيث يمثل إمكانية متاحة لأن يكون أكثر و أكثر جمعيا، عبر جهود تطوير نسقية مؤولات أسننها ، و من هنا يلاحظ أن دراسات تحليل الخطاب يمكنها أن تسير في هذا الطريق لتحقيق أهدافها باستحداث طرق في دراسة النسقية كالأسلوبيات و السيميائيات.

ب) النصوص التواصلية:

هذه النصوص مسننة وفق أسنن تواصلية، أي أن لغتها متداولة، و يبدو أن وضوحها علامة على استقرار نسقية علاماتها، و يمكن العثور على هذه النصوص في كثير من وسائل الإعلام كالصحف، و أيضا في المحادثات العادية بين الأفراد، و لأنها سهلة التلقي لدى الناس فإن جمهورها يمثل غالبية ضمن القراء، و هي فضاءات مناسبة للأسنن الاجتماعية و الإدراكية، و هي بهذا وسيلة جيدة للتواصل الحر أو المعياري.

ج) النصوص الشارحة:

هذه النصوص مسننة وفق أسنن بعد تواصلية، و يعد الإطناب علامة مميزة لها، و لأنها أقل جمعية فهي متاحة التلقي فقط لمجموعة جزئية من مجتمع السنن، و مع أن هذه النصوص لا تساهم في تطوير اللغة كما هو الشأن مع النصوص الإبداعية، إلا أنها تلعب دورا مهما في تطوير الأجهزة المفهومية، أي تطوير المفاهيم، و من هذه النصوص النصوص العلمية و الإيديولوجية، التي يمكن دراسة تطور أجهزتها المفهومية بوساطة دراسة تاريخية لها.

4) خاتمة:

يلاحظ أن دراسة طبيعة كل من السنن و التسنين قد تمكن من تطوير كثير من المفاهيم السيميائية، إضافة إلى مفاهيم علم الاتصال، و يمكن بهذا تطوير دراسات تحليل الخطابات نحو مزيد من المنهجية في المقاربة للظواهر على اختلافها.

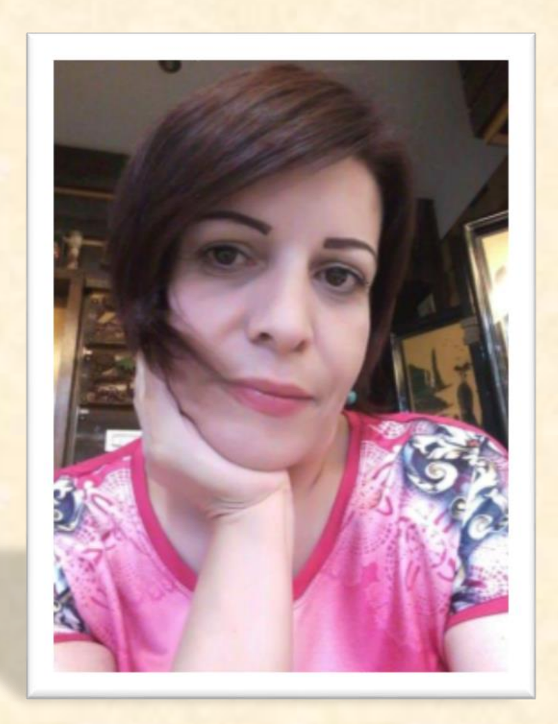

التفكير المعتم

دراسات نقدية

"عائلة" أو "آلـ" مايا:

للروائي البرتغالي "إيكا دي كيروز"

غادة سعيد – سورية



هناك كتب يجب قراءتها، وهناك أخرى يجب أن تُقرأ. وأخرى نمر عليها وننساها فوراً، وهناك كتب، ببساطة، تبقى إلى الأبد في ذاكرة لجرأتها بمجرد فتح أولى صفحاتها.

رواية "آل مايا" من الكتب التي صنعت تاريخ البرتغال الحديث، وترجمت إلى العديد من اللغات العالمية إلا للغة العربية. ربما بسبب نصوصها الاباحية أو لقوة رومانسيتها الغارقة في كلاسيكية اللغة البرتغالية واستحالة وجود ألفاظ وكلمات وجمل تعطي حقها في ترجمة الرواية .

رواية "آل مايا"، من تأليف كتاب "إيكا دي كيروز" اللامع، سنة 1888، هو أحد الكتاب المتحررين والذي لم يخفي ميوله الجنسية "الشاذة"، كما أنه من أشد مناصري الحريات الفردية أنداك في البرتغال والتي اشتغل عليها في رواياته الكثيرة.

يجمع عموم النقاد والأدباء الغربيين وخاصة "الفرنسيين والإسبان" على أنّ رواية "آل مايا"، دليلاً أدبياً للسفر بين العصور، وقراءة تاريخية لمدينة "لشبونة" الساحرة والرائعة.

سفر القارئ بين صفحاتها، يتيح، له، تنقلاً بين أحياءها القديمة والجديدة، وبين شوارعها وأزقتها الضيقة، زاوية زاوية. لدرجة أن القارئ يرى ألوان واجهات المنازل ويستطيع قراءة شعارات وكتابات ما دُوّن على الجدران التي حوّلها كل مواطن "لشبونني" إلى رسائل ولوحات وجداريات طبيعية مدهشة، لتعطيك إنطباعاً، وحكماً أوليّاً، عن ساكنة

الحي والبيت وميولهم الاقتصادية والسياسية والجنسية وكذا، تعطيك، أحيانا نوع الأمراض النفسية لمنْ خطها.

رغم قِدمها، فالرواية تُصور صراع الأجيال المصيري داخل العائلات البارزة القديمة لشبونة، من خلال قصة ثلاث شخصيات رئيسية هي:

الأب: "بيدرو دا مايا"، ضحية لزواج غير سعيد مع امرأة لا تلتزم برباط الزوجية وأضحت عاهرة معروفة ومتجولة على أسّرة الجنود القادمين من وراء المحيط، وعند طلاقهما عملت داخل ماخور كعاملة للجنس وتدعى "ماريا مونفورتي" التي ستدفعه إلى الانتحار.

الإبن: "كارلوس دا مايا"، بطل الرواية والنموذج بامتياز، للرومانسي البرتغالي "داندي" وهو نسخة مطابقة لحالم عاشق.

الجد: الشخصية الكلاسيكية للعقلية المتدينة، والمنتمي للطبقة الأرستقراطية داخل مدينة "لشبونة."

بعد إتمام الدراسات العليا في ميدان الطب والتي كانت ناجحة في كنسة دينية رفقة صديقه "جواو"، والذي تقاسم معه حجرة طلابية في مدينة "كويمبرا"، مع زيارة مبكرة إلى أوروبا من أجل التعرف على العالم الخارخي المجاور، خاصة فرنسا وايطاليا واسبانيا، عاد الشاب "كارلوس دا مايا" إلى لشبونة ليفتح عيادته الطبية، ويمارس مهنته، رفقة شريكه وصديقه المخلص والحميمي "جواو دا فيكا" الذي سيتخذه عشيقاً له.

الرواية هي مؤلف أدبي مزدوج، تتحدث عن البرتغال في القرن التاسع عشر من خلال نموذج عاصمتها "لشبونة"، وسطوتها الإستعمارية وديكتاتورية نظامها الملكي السائد أنذاك، حيث يعيش "كارلوس"

وصديقه "جواو"، حياة بوهيمية في هذه العاصمة العالمية التي تعيش صراعاً سياسيّاً بين ساكنتها المنقسمة حول بقاء النظام الملكي، ومن يرى في تحويلها إلى ملكية دستورية مدنية علمانية تليق بالبرتغال، خياراً، حتميّا للقطع مع قواعد الكنيسة الغارقة في الظلامية والانقسامات المذهبية، وكأولوية لنهضة البرتغال القوية تماشيّاً مع قوتها العسكرية وهيمنتها الاستعمارية، بتحرير الشباب واحترام توجهاتهم الشخصية في ممارسة حريتهم الفردية وهو السبيل لنهضتها بدل انحلال السياسي، وهيمنة شعارات الأخلاق التي يرفعها النظام الملكي والمتحالف مع الكنيسة ومن يدور في فلكها وخصوصاً الاقطاعيين وتجار الحرب.

الوضع الاقتصادي المزري الذي يستفيد منه النظام وحلفاءه ساهم في ارتفاع العنوسة وقلة الزيجات "الطبيعية" بين الرجل والمرأة وما تفشي "الشذوذ إلا نتيجة لتسخير الرجال في حروب بعيدة داخل المستعمرات،

مما شجعهم على ممارسة الإغتصاب والتحرر في تلك البلدان الواقعة وراء المحيطات وإخلاء البرتغال من رجالها.

إلى أن هذا الصراع "المسكوت"، سيقلب أفكار "كارلوس" الإبن حين تجواله "في أحد الأحياء " كيدو لبايكسا"، حيث كان تقطن أمه "العاهرة"، وحال التقاءه بامرأة تدعى "ماريا ادواردا"، وهي مثقفة وتعيش مع عشيقتها "خورخيث أليفاسينا" ومعروفة، بين المقاهي والمسارح والنوادي الأدبية في المجتمع الأرستقراطي.

كان الحب كافيّاً، من أول نظرة، ومن كليهما، بالتعجيل في طرح أسئلة حول "شذوذهما."

انقلبت حياة "كارلوس" رأساً على عقب عندما إلتقى "خورخيث" ورفض عشيقه "جواو" قطع علاقتهم بعد أن دامت أكثر من عشر

سنوات .في حين لم تجد "خورخيث" مشكلة مع صديقتها حين صارحتها بنيتها قطع علاقتها معها ودخولها في علاقة مع رجل والسكن معه داخل شقة اكتراها للقائهم.

علاقة حميمية نشبت بينهم وأدت إلى ولادة شغف كبير، بينهما، حد تبنيهم المطالبة بإلغاء نظام "الملكية" في حكم البرتغال، أمام رفض "جواو" "طلاق" "كارلوس" له، التجأ للقضاء الذي يستمد أحكامه من الكنيسة، من أجل إنصافه من "الحيف" الذي طاله من عشيقه السابق، رغم أنه يعرف النتيجة مسبقاً ومن تشهير وسخرية وسجن ويعتبرها حيفاً في حقه كإنسان وحق التصرف في جسده.

هذا "الحيف" والذي اعتبره "جواو" عنصرياً وأنانياً، لم يجد في القضاء سنداً له، بحكم عدم وجود قوانين المؤطرة للعلاقات الجنسية بين الجنس

الواحد والتي تنبتق من مرجعية دينية، بحيث سيشكل جمعية من "الشواذ" والتي بدأت العمل في تنظيم نفسها من خلال قيامهم بمظاهرات احتجاجية تجوب العاصمة "لشبونة" ليصطدم باضطهاد "العامة" لهم. مما سيسبب بفوضى واصطدامات دامية وكارثية بين المؤيدين والرافضين، فينتقل الصراع من الشوارع والبيوت إلى دهاليز "البرلمان" وركوب الساسة والمحاميين والاقطاعيين على الصراع وانحياز هذا الفريق وذاك لتلك المجموعة على حساب الأخرى، وبدؤوا ينظرون إلى المجموعات على أنها مجرد أصوات انتخابية، أو حركات إنقلابية على نظام الحكم والكنيسة، ودون تقديم إجابات وقوانين تحسم في مبدأ "الحريات الفردية" داخل المجتمع البرتغالي.

الرواية تنطلق من ملحمة عائلة "مايا"، وصراع "الأجيال" داخلها، لتتحول إلى قصة حب وأخلاق وآداب مجتمع "منحط" يميل إلى أن التخفي في ممارسة حريته الفردية.

فصول الرواية وأسلوب كتابتها الكلاسيكي، اتخذ عدة صياغات نثرية، تجلت بين الرومانسية، والدينية، والتاريخية، والقانونية، واعتبرها النقاد ودارسي اللسانيات البرتغالية على أنه أحد الكنوز السردية التي تحتويها الرواية سواءاً كانت: لغة" أو نثراً، أو حبكة، التي كتبها ببراعة الروائي "إيكا دي كيروز" بحروف برتغالية، عملاً خالداً في الأدب البرتغالي.

***

غادة سعيد ـ بورتو ـ البرتغال



رواية : "تالا.. ذاكرة الوطن الاخضر

للروائي التونسي "أحمد بن عمارة."

غادة سعيد – سورية



جنس الرواية هو رؤية الوقائع والأحداث الماضية بمنظور السّارد الذي لا يختزل إلى غيره، وإلى قراءة الماضي بالحاضر.

وبالتالي وضع الماضي/النص في إشكالات الحاضر/الواقع.

هذا الإرتباط بين النص/الماضي والواقع/الحاضر يجعل الواقع يتحرك نحو النص، والنص يتحرك نحو الواقع، مع طرح سؤال حول الخيط الذي يربط بين الحقيقة والخيال:

فكل نصّ هو "صدق كاذب أو كذب صادق" كما قال "رولان بارث."

لأن كل نصّ يستمد من الواقع خصوصية الإقناع عن مرحلة ما وعن حدث ما. فيما الواقع يستمد من النص صكّ الجمالية، عبر حركة تمرير تجاذبية متداخلة مقصودة ومنتجة، لتمرير الواقع إلى النص، وتمرير النص إلى الواقع، بلغة كتابية تمنح القارئ جواز المرور إلى اشكالية الصدق والكذب في النص .

لهذا فمن خلال كتابة لغوية للواقع بوصفه معياراً حاكماً لمنطقية الصورة الروائية، ومقارنتها بالتأثير المباشر فى النص وعملية إنتاج الصورة الروائية.

إجمالاً، تبقى اللغة السردية هي أساس الجمال في الإبداع الأدبي، بصفة عامة وقد أصبحت اليوم، الأساس المتين والقاعدة الأساسية التي تقوم عليها صناعة الرواية الحديثة، بحيث أنها لسان السارد للقارئ وتعريف بالشخوص الروائية التي يلتقي بها الجمهور فى النص والأحداث التى

يعايشها ويستمدان معيارية منطقهما من تلك الصور المختزنة فى أذهان القراء المكتنزة من الواقع.

وبالتالي يجد القارئ نفسه يقف أمام الشخصية الروائية/البطل موقفاً من موقفين:

-إسناد ملامح الشخصية الروائية على شخصية لها حضورها الواقعى بالنسبة له.

-الاجتهاد فى تخليق ملامح مغايرة ولكنها تتبع بالتأكيد تلك الملامح أو الخواص التى يعرفها للبشر خارج النص.

من خلال أحد الموقفين يقف القارئ أمام الزمنكانية التي تدور عليها الرواية/الحدث موقفاً من ثلاثة مواقف:

-بوصفه حدثاً سابق المعاينة فى الواقع.

-بوصفه مغايراً يستمد منطقيته من أحداث يمكن أن يكون القارئ سبّاقاً فى إدراكها، فتعمل على إثارة الصور القديمة من مكامنه الذهنية.

-بوصف يترفّع عن المعاينة والمغايرة ليكون فى حاجة لمنطق جديد. منطق خاص أقرب الى "الفانتازيا"، المرتفعة عن الأعراف الواقعية، حيث يكون الحكم على "الفانتازيا" ليس لأنها بداية ولكن لأن القارئ يراها وفق معايير واقعية، تحيله أحداثها إلى مساحة الحلم بوصفه واقعاً موازياً.

رواية التونسي "تالا... ذاكرة الوطن الأخضر" للكاتب "أحمد بن عمارة". الصادرة عن دار "زيب للنشر" سنة 2019، هي رواية اتخذت كلّما أسلفت ذكره أعلاه، بل أنّ كاتبها جرّب نموذج آخر من الكتابة الروائية وسافر بالقارئ في رحلة زمنكانية بين الحقبة البعيدة من تاريخ

تونس، وحقبة ما بعد ثورته الربيعية وإسقاط نظام بنعلي، مروراً بالاستعمار الفرنسي وأطماع ألمانيا النازية المتحالفة مع الفاشية الايطالية المحتلة لليبيا. السارد تعمّد رفض الأشكال السائدة في الكتابة الروائية السلسة ونبذ بعض القواعد والسنن المتحكمة في كتابة جنس الرواية.

فهناك خطوط عريضة لفعل التجريب والخروج عن السنن و"التمرد على القواعد"، لكن السارد وعن عمد مسبق وليؤكد ضرورة الوعي بتلك القواعد قبل التمرد عليها، كتب بلغة مسكونة مفتون بها ساعيّا من وراءها تطويعها لمآرب السرد المعاصر.

كتب بلغة السهل الممتنع ودون أن يقع -على طول صفحات الرواية- على الموروث السردي العربي والعودة إلى البلاغة بجناسها وسجعها وطباقاتها .

صنع جملاً قصار وأحدثت نوعاً من الإيقاع الموسيقي، دون أن يقفز على الشعرية المكثفة والموحية في بعض الأجزاء، التي تُحدثت عند القاري ما يعرف "بالمتعة الفنية."

من أصعب الأشياء في الكتابة الروائية هي صياغة الأسلوب بنفس بالوثيرة وبنفس اللغة التي تؤثر على القارئ بنسيجه اللغوي العجيب، الذي هو كل شيء في الرواية الحديثة، حيث أصبحت تمتاز بصناعة فنية خاصة بها، إن على مستوى المعجم أو التركيب أو الأسلوب، وخاصة تقنيات سردها، التي تجسد أحداثها، وترسم شخصياتها، وفضاءاتها وبنيتها الزمنية..

"أحمد بن عمارة" اشتغل على مستويات اللغة بكل تعددها، فلا يتردد نصه الروائي في التمظهر بلغات أجنبية كالفرنسية والأمازيغية مع النهل من نصوص إيطالية وألمانية مترجمة، إلى جانب استعانته

بالعامية التونسية جنبا إلى جنب مع الفصحى، فجعل من النص حقلاً خصباً للتجريب اللغوي ومداورة اللغة وتقليبها على شتى وجوهها من أجل سبك نص روائي مختلف جماليّاً.

القارئ المستغور في طوبوغرافية النص سيجد من خلال لعبة تنوع مسارات السرد وفخاخ الحبكات التي تقفز مع كلما ظهر بطل جديد ومع كل تقدم في بحث وتحقيق "البطل الأساسي والمركزي في النص"، هي ليست لعبة مجانية، وليست مجرد تنويع هلامي هدفه استرعاء عين القارئ، بل هي تقنية توريط القارئ في لعبة ماكرة أساسها التداخل بين التخييلي والمرجعي والواقعي..

هذا التجريب مكّن السارد "أحمد بن عمارة" من تهشيم الحبكة التقليدية للرواية الكلاسيكية، ودفعنا بالبحث نحو رصد تنوع خطابه الروائي الذي تداخل فيه التاريخي، بالتحقيقي، بالسياسي، بالعسكري، بالحكاية الشفاهية، بالدارمي، بالوجع اليومي، بالتقريري وبالإداري، بفلسفة الانسان الداخلية، بالقراءة الفنية للوحات والأماكن والوجوه... فأكسب لروايته، أدباً متفرّداً داخل نص روائي تجريبي جميل ومشجع لمزيد من القطيعة مع الكتابة الروائية القديمة والمكررة. مع عدم اغفاله في البحث والوقوف عند حضور الإيديولوجيا وأسئلة المتن الروائي داخل نسق كل فصول الرواية.

**

غادة سعيد

مدينة "فاطيما" - البرتغال

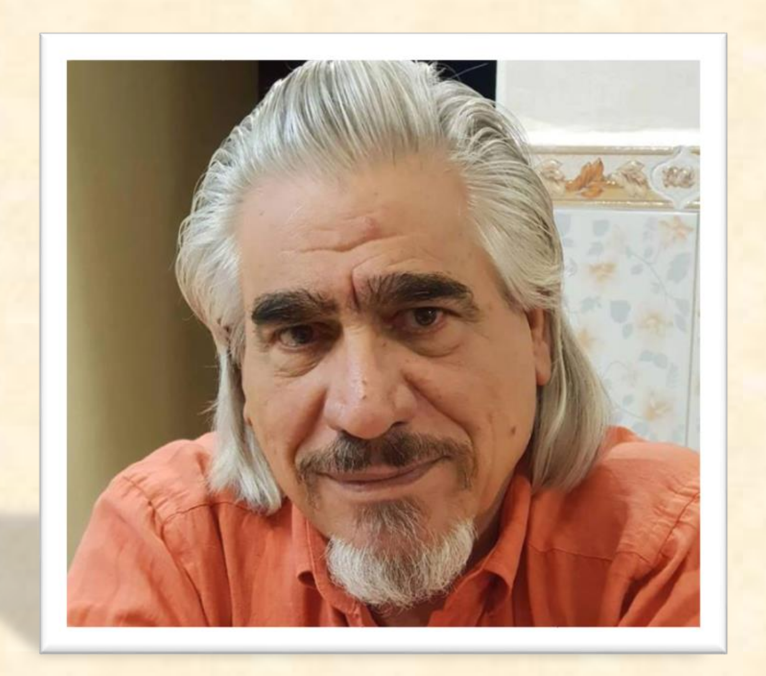
01\01\2020

دراسات نقدية

المكان كمنتج للمختلف

ألف صباح وصباح

حميد حسن جعفر - العراق



(أولا)

الكتابة مغامرة، محسوبة العواقب، من المفترض أن تكون كذلك تخلصا من الفوضى، الكتابة فعل قصدي يعتمد المتحول وليس الثابت، كما يرى القاريء المتابع، ،فمعظم كتاب السرديات العراقيين كائنات تعتمد المتداول والمتعارف، والمتوفر،أما المختلف فهو أمر صعب الحدوث، أو الحصول عليه..



الكاتب الاعتيادي وليس الاستثناء لا يجد أمامه سوى صورته، ليس من الضروري أن تكون هناك مرآة غير التي بين يديه، مهما كان صفاؤها، أو ضبابيتها ، بل لا يمكن أن نجده يعاين نفسه في وجوه وتصرفات الآخرين
العشرات من الصور المنتجة من صورته /سيرته الشخصية هو لا صورة سواه، لذلك سوف يجد القاريء أن لا وجود للآخر فيما يكتب القاص أو الأديب.

وعندما يغادر القاص أو الروائي تاريخه وجغرافيته/ملفه الشخصي سوف يجد أمامه كل الاشياء المختلفة، (الكائنات، التواريخ، الجغرافيات، الوقائع)يجد قدراته على صناعة الكائن القصصي الاستثنائي، ،و ذلك بسبب غياب ثوابت الواقع الصلد ،و ظمور قدرات النسق المتداول القابل للاستبدال.

****

--حامد فاضل --المتمدن الذي استبدل نفسه بالبدوي، ومدينته بالصحراء د،و المتداول من الواقع بالمختلف..

وفي --الف صباح وصباح --يشكل أحد القصاصين المختلفين، المغامرة تحتاج كائنا شجاعا، كائنا متحولا في الكتابة التي تعتمد المتخيل، ،هذا الكائن الأسطوري الذي لا قدرة لمنظومة ما أن تقف بمواجهته، --حامد فاضل --يتخلى عن التاريخ --كائنات و وقائع --ليستثمر منجز ابداعي سابق يعتمد المكان ككائن مضاد /معاكس للفعل المعماري الذي تتميز به المدينة، في كتابه السردي السابق (ثقافة الامكنة /مرائي الصحراء المسفوحة)واذا ما كانت الكتابة هنا خاصة تعتمد الجغرافية كمنتج للنصوص التي تعتمد البصريات /رؤية العين، فإن --فاضل حامد --استطاع أن يستثمر نصوص الجغرافية و قدراتها على الأخذ بيده إلى تاثيثات المكان --كائناته، تبدلاته --بفعل تحولات الفصول و تأثيراتها على بنية المكان المتحركة، -رمال،أعشاب، حيوانات، رياح، غدران، آبار، فرائس--

هل هناك تواصل بين الكتابة و البنية الأولية للحياة، تمكن من خلالها الكاتب على الاستحواذ على قدرات المخيلة البشرية في استجلاب الغريب و صناعة المفاجأة؟

في -ألف صباح وصباح --حيث يتمكن الكاتب من إعلان متوالياته التي استطاع عبرها استحضار فنية الكتابة في -الف ليلة وليلة --ومتوالياتها، حيث الحكاية في اولياتها الممتلئة بالغرابة والمختلف، في السابق حيث الليالي يؤكد الكاتب على وسائل الاختلاف عبر السحر والجان و الميتافيزيقيات /القوى الغيبية /الماورائيات،

في الاصباح يؤكد الكاتب المعاصر على الانفتاح على المخيلة، الانفتاح على الواقع /الجغرافية الصحراء،حيث تبدأ عين الكاميرا بحيادية -- الحيادية هنا تعني حالة احتفاء /معايشة صميمية، ،حيث يتحول المكان إلى إحدى الوظائف البيولوجية لجسم الإنسان، ،المكان عضو بشري يشتغل خارج /داخل الجسم،

إنها الحيادية الشديدة التي تستطيع وبشغف تاثيثات المكان، حيث تتحول الصحراء إلى مسرح للحكي.

أنه الكاتب /العين الذي لا تفوته صغيرة ولا كبيرة، هنا تبدأ تأثيرات الجغرافية الجديدة، /المختلفة بطرح فاكهتها الطبيعية، لا تستاذن احدا حين تنشر ثقافتها، التصويرية على يد قاص متمدن استطاع أن يستعين بالبداوة ممثلة بالصحراء لبعض الوقت

(وأنا رجل حكاء، لا تكاد الحكاية عندي تنتهي إلا وتبعتها أختها)ص 22 هذه الامتدادات لا تتشكل وسط المدن، إنها بحاجة إلى جغرافيات سائلة، لا عوازل، لا موانع، لا عثرات، هذه الجغرافيات لا وجود لها إلا عند خزائن البدوي الذي سيكونه القاص،

وإذا ما كان للمكان من هيبة ثقيلة فسيحة في كتاب القاص السابق (مرائي الصحراء المسفوحة)ففي المباحات تبرز ممتلكات أو ما يسميه المسرحيون --السينوغرافيا - التي يحاول الحكاء أن ينشرها وسط متحف الحياة ،حيث الصحراء بكائناتها تحاول أن تطلق اشاراتها، الحكاء هنا يعتمد المفاجأة كمفصل مهم من مفاصل الكتابة المستقاة من جنس أدبي يعتمد الخاتمة /القفلة المؤقتة، هذا المفصل الذي تعتمده الومضة الشعرية، أو القصة القصيرة جدا،

(ثانيا)

مغامرة الكتابة لم ينتجها الفراغ، بل أنتجها مخيال الواقع، أنتجتها مغامرات شخصيات النص السردي،

قدرة السارد /الحكاء على صناعة الانتقالات، على الاستفادة من جغرافية المكان من الممكن أن تكون غريبة جدا بالنسبة للقاريء أن تحولات الطبيعة ومفرداتها لم تشكل فعلا مألوفا بالنسبة لسكان المدن، ولأن القراءة بشكلها المتعارف عليه، المعتمد على طباعة الحرف لم يكن يشكل ملمحا بدويا بل هو من مواصفات المدينة. فالكتابة عن التشكيلات المكونة للصحراء --الإنسان، الحيوان، الطبيعة --سوف تشكل حالة غرائبية، وربما تشكل لسكان بادية السماوة الكثير من البهجة، لأنها تمثل مصدرا لاستعادة ذاكرة المكان التي تحاول مقاومة الانقراض.

*****

يشكل الحكاء /المؤلف في --الف صباح وصباح --،و شهرزاد في الف ليلة وليلة --مصدرا أساسيا وحيدا على الرغم من بعض التنازلات التي يقدمها المؤلف المعاصر، كشكل من أشكال التنوع، و تدمير الخط السردي المستقيم،

هل كان --حامد فاضل --مقلدا و تابعا للمؤلف السلف؟ أم أنه استطاع أن يستفيد من شكل سردي قديم من أجل إنتاج نص سردي معاصر، سردي مدني في خدمة سرد صحراوي، شكل سردي من الممكن أن

نقول عنه باذخ، من أجل إنتاج سرد ينتمي للبرية،للحياة في اولياتها، حياة ما زالت باكرا رغم المعاشرة اليومية.

في الصحراء تتجدد وحدات الجغرافية، استخدام كهذا
بتصور الرائي، أولي لكل الأشياء، فهو يعمل على استبدال الليالي بالصباحات،والسارد /شهرزاد بالمستمعة/المتلقية.

والواقع المتخيل /الميتافيزيقي/الغيبي بواقع ارضي رغم المتخيل الشديد، إلا أنه شديد الواقعية.

-فاضل حامد --في صباحاته هذه لا يعمل على صناعة تبعيته للبداوة، بل يعمل على أن يظل ساردا. كاتبا، قارئا، لا يمارس فعل البادية، إلا من خلال الآخرين، لم تكن الصحراء متحف شمع، وما كانت كائناتها مجرد تماثيل، وحيوانات محنطة،بل إن الجميع يمارس حياته بتأكيد شديد على مفرداتها وما تتميز به من اختلافات، ،قاريء الصباحات من المحتمل أن يكون محملا بقراءات سابقة أهمها (مرائي الصحراء المسفوحة)

انا كقاريء أعتقد أن الصباحات هي واحدة من منجزات الكتابة عن الامكنة، الكثير من الكتب تحمل بين ثناياها، و طياتها ارواحا، و اجنة تستحث الكاتب على أن يفرد لها كتابا، أو صفحات، وهذا ما يمكن أن أقوله قد حدث في الصباحات ، أفكار، و تداعيات و وقائع لم يستطع أن يستوعبها الشكل السردي للكتاب الأول، ليجد الكاتب نفسه مدفوعا بالفعل الكتابي الذي ينتمي إلى المختلف عن صناعة الكتابة التي قد تنتمي لفعل تدويني سابق.

قد لا تكون المتواليات /متواليات --حامد فاضل -- فعلا مستحدثا كليا، بل إنه المنتمي إلى أهم تراث سردي عراقي /عربي، (الف ليلة وليلة

).حيث السارد الواحد والتاثيثات الطالعة من حقل واحد /الصحراء ، قد تستقل حكاية عن حكاية ولكن الخرج الواحد هو مصدرها لكي تتجمع ضمن وضع تجانسي واحد تحت عباءة بدوي البادية، والذئب الذي يشكل أكثر من رابط للعديد من الحكايات،حيث يتداخل الواقع و إللاواقع، المعيش/الأرضي بالمتخيل /المفترض، حيث من الممكن أن يشكل المتابع ساردا آخر يعمل على صياغة النص وفق تصوراته، النص غير خاضع لتقاطعات الجغرافية، فامتدادات الأفق، واتساع النظرة يمنحان القاريء قدرة تجهيز مخيلته الفارهة، و تشكيل الإضافات السردية، فالقاريء لحظة القراءة كائن ابيض، بريء جدا، يعاين كائنات تنتمي لوحشية المكان مرة، و لالفة الاحلام مرة أخرى، ،او لوسواس الكوابيس ثالثة،

(ثالثا)

سعة المكان والاحاطة بمكنوناته كثيرا ما تمكنان الكاتب من الذهاب بعيدا في الكشف والاكتشاف و البحث، بل وحتى الحفر والتنقيب. و متابعة الأصول والتغيرات عبر نوع من --الاريكولوجيا-- فالحكاء لم يكتف بخزينه الجغرافي، ومعارفه، بل وضمن لعبة تعدد الحكائين يعمد إلى صناعة أكثر من حنجرة، أكثر من سارد، متحضر وبدوي يستحضرهم كشخصيات أساسية، أو طارئة، بعيدا عن دفع معلومة يمتلكها هو ليقولها سواه.

-حامد فاضل --كائن مدني /حضري ليس بحاجة لأن يأخذ بلبوس البدوي ليقول ما لديه، --ما من حاجة لأن يستخدم القناع لإنتاج فعل



سردي مختلف --اضافة الى انه ليس من المعيب سرديا أن يستعين السارد بمصادر قادرة على إنتاج السرد، وما محاولات الكتابة التي إتاحتها كتابات ما بعد الرواية، أو الرواية داخل الرواية أو الرواية الاطارية التي تميزت بها --الف ليلة وليلة --أو الاستعانة بالرسائل

والمذكرات وكتب التاريخ، وذاكرة المكان،
أن الاختلاف هو المنجز الرئيس للحداثة --جنودي الرواة --ص47،

في العديد، من حكاياته /نصوصه السردية، يتداخل كائنه الرئيس /الذئب مع هيئة الكائن البشري، في محاولة منه لصناعة الصدمة أو الدهشة التي تعتمد على إللاواقع، على شيء مما ينتمي إلى --الجن --هذا الكائن الذي يشكل وجوده في الليالي فعلا أساسيا في تقلبات الأحداث، الرجل الذئب ،أو الذئب الإنسان يشكل حلا للعديد من مفاجآت الحكي لدى --فاضل حامد--

*****

هل استنفذت --شهرزاد --خزينها من الأخبار و الوقائع من خلال حكاياتها التي قاربت المائتين، والليالي التي تجاوزت الألف. هل أفرغت جعبتها من غريب القول والحديث؟

أم أن الحديث لا ينفذ و اللسان لا يتعطل و الحكاؤون يتبادلون المنابر!
--حامد فاضل --في --الف صباح وصباح --لا يجيء لقارئه من باب واحدة،بل من أبواب ومنافذ ومسارب متعددة تشعر القاريء بالاختلاف، فكل حكاء له حكايته، وكل نساج بين يديه قماشة من نسيج مختلف، هكذا يعدد السارد شخصياته، و كائناته، من الإنسان والحيوان و

الطبيعة.
ولأن الحكي فعل يعتمد التواصل لذلك فسوف يواجه القاريء الجملة الطويلة من الحكي من غير علامات ترقيم، عبارة تلد عبارة، التناسل في إنتاج الحوادث يحتم على الكاتب اللجوء إلى الجملة الطويلة، على الرغم من أن الوصف له أكثر من سلطة في صناعة الجملة القصيرة،
--المبتدأ والخبر. الصفة والموصوف،الجار والمجرور--
متعة الاستقبال في الصباحات تتحول إلى سلطة، قد يصاحب الذئب أو الحكاء أو الحصاة، القاريء الواقف خارج الصحراء يتحول إلى ما ينتمي إلى تاثيثات الصحراء، إلى مفصل من مفاصل تكامل الفعل الحكائي.
الكاتب الذي يتحدث إلى صاحبة الليالي يتحدث وضمن فعل الغواية إلى قاريء مجهول يتابع نسيج القول و تشيعه الطبيعة في الحجارة والعشبة وتحولات الشمس والصحراء، و رغم غواية المكان، كانت الصحراء كائنا اليفا، رغم خشونة تصرفات الحياة، إلا أن القاص يعمل على أن يقدمها على أنها أفعال ممتلئة بالليونة، والطراوة. لا أثر لشظف العيش، وصعوبة الحياة.

الصحراء بكل ممتلكاتها كائن سلس، غير منتج للخوف، هكذا يستقبل القاريء حكايات --حامد فاضل --حتى لحظة انطفاء الضوء، وظهور الذئب لم يكن الإنسان خائفا، /متراجعا، بل كان مكتشفا، يتلمس الطريق لا يعاينه، هكذا تتحول الصحراء إلى وليف، إلى ظل، و فنجان قهوة و لحظة اصغاء.

ولأن المكان والحدث اختلفا عما هو سائد في سرديات الكتاب، حيث تكون المدينة وانسانها --سكان القص و رواده --فلا بد أن تختلف اللغة ،بعيدا عن المتداول المألوف، قريبا من لغة انسان الصحراء، حيث

قاموس الإنسان المستانس بالوحشي من الكائنات، ولذلك ومن أجل وجوب اختلاف وسيلة إيصال المعلومة إلى القاريء يجد الكاتب بجانب لغة الصحراء لغة الشارع والحديد و الزجاج ،ليتواصل مع الخيمة والصيد والحكاء والذئب و الاوجار، في محاولة لصناعة طقس لغوي تابع للمكان الذي تدور وقائع النص على جغرافيته حيث تكون (الصحراء كتاب لا يقرأه من يجهل لغة الصحراء)78

(رابعا وأخيرا)

هل تمكن القاموس التعريفي الي حاول القاص أن يقدمه للقاريء، هل

هل كانت التعاريف تشكل كشفا بالنسب للقاريء؟

رغم محاولة --حامد فاضل --في مساعدة القاريء من أجل فهم المكتوب! ألا إن النص السردي كان يتحرك وسط دهشة اللغة والحدث بعيدا بعض الشيء عن الكلمة ومعناها.

كان النص أكبر من غرابة بعض المفردات، ما أن يستقبل القاريء المعاني حتى يغادرها مسرعا للحاق بالسارد، أو الحكاء، قد تشكل الشروحات والتفاسير والمعاني محاولة لتقريب النص اللغوي من القاريء الغريب عن جغرافية وكائنات ألمكان الذي تدور الأحداث على سطحه.
أن طقوس الكلام و بحضور --شهرزاد --سيدة -الف ليلة وليلة --لم تكن حالة وصفية أو إنشائية رغم توفرها، بل كانت لغة حراك متواصل،

انتقالات سريعة تمسك يعيد القاريء إلى حيث كهوف القول التي تضم اللا متوقع من الوقائع، والعلاقات.

فعلاقة أنسان الصحراء والقص توجب على القاريء التواصل مع الاستقبال الواعي لمفاتن المكان.

في الصحراء الحكي --ميديا --صلة الوصل الوحيدة، أن لم يتوفر أكثر أجهزة التواصل تطورا --المذياع-- الذي يعمل بقوة البطارية الجافة، عبره تتوسع المدارك و تنتشر الافكار،ويتم التواصل، ويتم التعرف على الوقائع والأحداث وما يجري للحدث والنسل من تبدلات وتغيرات، ولأن الشفاهية قانون متسلط فلا بقاء للحكاية على حالها الأول، أي أن الإضافة والحذف وما يمتلك الحكاء من معارف وتوجهاته، كل هذا يشكل مسببات لانتاج حكاية لا تعتمد الثوابت، التي يعتمدها الفعل التدويني، في الحفاظ على هيكلية الحكي ف (الحكايات هي ملح زاد الليالي)ص91

****

أن التحولات التي استطاع أن يتفنن في صناعتها --حامد فاضل --تشكل أكثر من علامة ومفصل ،و ليست تحولات الطبيعة على نفسها، أو تحولات الإنسان والحيوان، ضمن فضاءات تكوينهما، بل إنه التحول المتداول ما بين مفاصل الحكي، فالقاص يتابع الانسان حتى يتصور القاريء أن الذئب هو الذي أمام عينيه يتحرك، بل إن الرمال والصخور تأخذ صيغة الكائن الحي، /الانسان في تعاملاتها مع بعضها، ومع الإنسان.
تاثيثات الصحراء لا تنتمي إلى السكونية أو الاستقرار، حتى يجد المتابع

أن الرجل ذئب، وأنا الذئب صياد بندقيته عصاه، وأن التضاريس الجغرافية ما هي إلا ملامح الجسد البشري، فالصحراء تمتلك ما لدى الإنسان من أحاسيس ومشاعر ومواقف، وما لدى الكائنات التي تسكنها من وحشية وقسوة وافتراس وبدائية ،

أنه /السارد يدجن الصحراء حتى تحسبها اريكة، والذئب حتى تحسبه ربيبا، حتى يظن القاريء أن الكاتب لم يبق للآخرين شيئا يقولونه بحق الصحراء، و سكانها..

هل ستتوقف الصحراء، و رجل الصحراء أو ذئب الصحراء عن تشكيل الحياة وفق المتغير؟ اذا لم يقل السارد كل شيء، كل ما يدور في الواقع، وفي ذهن الإنسان، تدخل المدينة بشؤون الجغرافيا التي تتحرك خارجها سيولد متغيرات جديدة، ،دخول وظائف جديدة للإنسان ،دخول الآلة، تقلبات الطقس، الصيد الجائر ،غياب الهجرات، شبه الانقراض لبعض الحيوانات، كل هذه التفاصيل لا بد لها من أن تترك وراءها سيرا حياتية مختلفة عما سبق، بل إن تغيرات ذهنية السارد والمتلقي كذلك ومواقفهما من المدنية والبداوة، واستحداث مواقف جديدة، هذه المتغيرات ستدفع بالكاتب خاصة إلى البحث عن منجز كتابي مختلف، و بذلك فإن الكاتب اللاحق سوف يقدم تصورات تختلف عن تصورات من سبقه من المدونين،
الاختلاف من ديدن الحياة، ولأن السارد عارف بذلك ستجده يقول في الصفحة 97 (فأنا لست آخر حكائي البدو، ولا انا آخرهم) عالم من التيه، من الضواري، من السحر، عندما تتحول المخيلة إلى الصحراء تتمكن من انتقاء شخصيات الحدث والحكي، حيث الاختلاف علامة فارقة لكل حجر، أو موسم أو ذئب، أو بدوي، لكل صباح أو ظهيرة أو مساء،

حتى الدخلاء على الصحراء (المنقبون عن النفط /الباحثون عن الآثار)سوف يلبسهم المؤلف لباس المخيال. ،فيبدو واحدهم على هيئة جني أو ذئب،

*****

واذا ما كان هناك حضور ضمن تلميحات الكاتب و موجهات الكتابة،فهل من الجائز للقاريء أن يجري مقارنة ما بين ما يكتبه -- حامد فاضل -- في صباحاته وما جاء في الليالي، حيث يذهب البعض إلى أن الكاتب كان مقلدا للكتابة في الليالي ، غير معني بالجغرافية والمكان ودور كل منهما في صناعة ثقافته وادبه، وإذا ما كانت الكتابة في الليالي منجز مديني (قصور، أمراء، أسواق)فإن الصباحات منجز صحراوي (بوادي، آبار، خيام، ذئاب)هنا تتشكل خصوصية الكتابة التي تبعد --حامد فاضل --عن خصيصة التقليد، والذهاب بعيدا للبحث عما يخصه هو، وليس سواه..

منطق

دروس في المنطق:

العقل الجائع وإرهاب الاديان

مازن حداد – العراق



درست علم الاجتماع وأخذت بعض الدروس في علوم النفس في الجامعة وتعلمت الكثير عن الحضارات والتقاليد والعادات الإجتماعية, ومن بعدها واظبت على دراسة الأديان والتاريخ لأحصل على أول شهادة البكالوريوس في العلوم السياسية في منتصف الثمانينيات من القرن المنصرم.

ذكرت مختصر موجز عن خلفيتي الاكاديمية بسبب ما جلب انتباهي هذا الصباح عن موضوع شيق بعنوان "العقل الجائع" أطلقه الدكاترة فون ستم و هيل برموزك في دراسة متخصصة لمعرفة فترة نشوء المراحل الأساسية في البناء المعرفي أثناء نمو الطفل، والتي أكدوا فيها أنّ حب الاستطلاع المعرفي تعتبر من أهم الركائز الأساسية في البناء المعرفي لدى الطفل, ولهذا اطلقوا مصطلح "العقل الجائع" كتعبير لمرحلة مهمة من مراحل الطفل التي يمر بها حين يكون العقل متعطش لمعرفة ما يدور حوله وما في عالمه.

قرأة هذا الموضوع (العقل الجائع) ارجعني لذكريات الطفولة حين كنت اعيش في مدينة الرياض في السعودية وجعلني اقارن مرحلة طفولتي في مجتمع منغمس في وحل الدين وبين مجتمع غربي يفصل الدين عن الدولة وعن المؤسسات التعليمية والاكاديمية العليا, ومن حسن حظي ان والدي كان دوما يتابع ويجهد في تدريسنا العلوم والرياضيات التي هي مفقودة بالاساس في المدارس الدينية في السعودية.

والدي الراحل كان يحمل افكار يسارية تقدمية ومن النخبة الاكاديمية المثقفة يقضى معظم اوقاته في القرآة وكانت والدتي تزهق من إهتمام والدي بالقرآة ونادراُ يخرج من الدار لاي مناسبة إجتماعية وحتى للتجول في المدينة او المنتزهات, ولكنه كان المصدر الرئيسي للعلم

والمعرفة بالنسبة لي ولاخوتي لان المجتمع السعودي كان يعاني من الأمية والتخلف بسبب ضعف المؤسسات التعليمية والأكاديمية.

توجد ثلاث اسباب رئيسية تجعل الطفل يفقد فضوله ورغبته في الاستطلاع اثناء المراحل المعرفية وهي الخوف, وعدم الموافقة, وغياب الحنان من العائلة والبيئة بشكل عام, وهذه الاسباب هي العوامل الرئيسية التي تنشأ اجيال غير متمكنة على مواكبة التقدم الحضاري مما تجعل المجتمع متخلف وهذا ما هو موجود في المجتماعات الإسلامية بدون إستثناء. فحتى في الدول المزدهرة مثل الإمارات ودبي بالاخص, تجد الجيل الناشئ ساقط في التخلف ومعتمداُ على العناصر الخارجة لبناء مجتمعاتها.

لاحظ عزيزي القارئ باني ذكرت إزدهار المجتمعات وليس تطور المجتمعات, لان تطور المجتمع ينشأ من الداخل ومن جيل او اجيال تتمتع بمراحل اكاديمية متفوقة وثقافة علمانية عامة غير مرتبطة بتشريعات دينية, ولكن الخوف من العواقب الدينية لكل من يتسول فكره وفضوله خارج النطاق الديني تعتبر من اجدى الاسباب الثلاثة الرئيسية التي تكبح وتحجم الفكر الطفولي في مرحلة الاستطلاع وتؤدي الى انعكاسات سلبية في التواصل للمعرفة وتفسيرها بطريقة غامضة ومتناقضة حسب القيود الدينية.

لا أزال اتذكر الصفعات على الوجة التي وجهتها لي والدتي حين كنت اسألها اسئلة محرجة عن من خلق الله ولماذا يأمرنا بأن نعبده ونصلي له طيلة حياتنا بدون أي فائدة ولماذا هو مختبئ ولا نراه ولا نسمعه, والصفعات لم تكن من قبل والدتي فقط, فحتى مدرس الدين والفقة والتوحيد في الابتدائية كان يوجه لي ركلات حين كنت أرفض أن

يضرب يدي بالمسطرة عقاباُ لسؤال طرحته عن "من اين ومتى جاء هذا الإله وما هي صفاته وكيف وجد", فهذه الأسئلة تعتبر "عدم موافقة" المجتمع بطرحها وتعتبر من المحرمات، فعدم سماح المجتمع بما يطرحه الطفل من أسئلة فضولية للمعرفة تعتبر من الأسباب الرئيسة الثانية التي تجبر الطفل على البقاء في القطيع وعدم الانحراف عنه.

اتذكر ايضاُ خشونة الجدال الدائم الذي كان بين والدي ووالدتي حين كانت تفرض علينا (علي وعلى اخوتي) بالإلتزام لبعض الاصول الدينية ووالدي كان يمنعها من ذلك ليمنحنا الحرية في التفكير الطليق بدون شروط مقيدة لان فقدان حنان الابوين في تشجيع الطفل على التفكير الفضولي من اجل الاستطلاع والمعرفة يعكس السلبية في قتل الرغبة في الطفل ويقتل فضوله تدريجياُ, ولهذا الحنان العائلي وتشجيع الطفل وتحفيزه على طرح الاسئلة بدون اي حرج تعتبر من الاسباب الرئيسية الثلاثة التي يفتقدها الطفل الذي يعيش في مجتمع ملتزم بالاصول الدينية ويعتبرها من المحرمات.

وبموجز مختصر عن الاسباب الرئيسية الثلاثة التي تم ذكرها في الاعلى مع امثلة شخصية عشتها في مرحلة طفولتي, نركز على اهم النقاط الرئيسية تهيئة البيئة المناسبة للفضول الطفل الذي يمر بمرحلة الفضولية في المعرفة والإستطلاع بتكوين علاقة عائلية قوية ليشعر

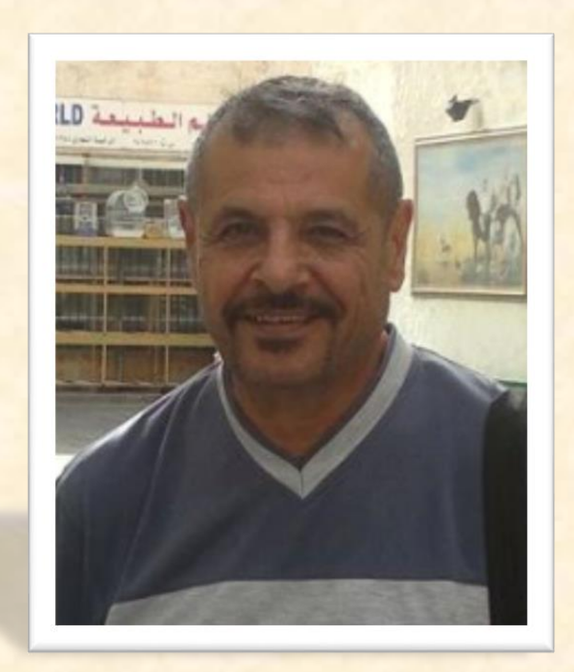
الكفل بالامان في طرح الاسئلة لتي قد تكون حرجة على الابوين, وبتوفير المصادر "العلمية" اللازمة على تكملة المعرفة والوصول الى نتيجة منطقية وعلمية, وساتخدام الطرق والادوات او السبل المتاحة سوى كانت صوتياُ او سمعياُ او بصرياُ او بشكل حركة مع امثلة بسيطة ومنطقية للإستجابة على اسئلة الطفل مع الاصرار في الإفهام بأن البحث لا يتوقف بما قاله فلان او فلتان بل يجب ان يبحث بنفسه وبشتى الطرق للوصول الى المعرفة المقنته.

حصار امرأة حرست يأسها



خارج مصيدة الوعي.. اللحظة الشعرية تعني اكتشاف عالم بأسره

قيس مجيد المولى – العراق



إلى أي حدث يشير الشعر...؟

هل هو تخيل بالتفاصيل واستدراج قوة موصلاتها البعض بالبعض لاستفزاز الكامن من العلاقات الكثيرة التي تشكلها تلك التفاصيل أم تصويرها بأبعاد جديدة تتخطى صفاتها وأغراضها ...؟

مايراه (أدغار ألن بو)

أن تبدأ القصيدة بقوة النغم اللغوي أو الطاقة الصوتيةِ السابقة على المعنى ، وكذلك يرى الشاعر الألماني (جوتغريد بن)

أن القصيدة منجزة قبل البدء بها، وهو يعني أن الخلق متكون أصلا ومزدحم بالصور الشعرية المرتبة وكل شئ جاهز وما على الشاعر سوى التلاعب أو تحريك المشاهد من هنا إلى هناك .

الشعر لايشير الى حد معلوم

إن المضمون حين يقع في اللاوعي هو سلسلة من اليومي والماضي المتكرر عند مشاهدة أي مؤثر ما في الحاضر ، كما أن الشعر يسير لتحطيم الموضوعات التقليدية للوصول إلى جوهر الشعر، ويحفل التكرارتكرار اللفظ ،،تكرار المعنى، تكرار الصورة الشعرية، إلى تأثير الخلق السحري وما تعنيه إدامة الطَرق على مشهد ما بتكثيف جديد لمشهد جديد يخرج من يد الشاعر على الفور ماأن يحل مشهد غيره، إن الشعر لايشير إلى حد معلوم وهو يشير إلى الشعر نفسه مهما أحتوى من الألغاز والرموز لأننا أما نفهم شيء أو لانفهم إلى الأبد ،

ملء المساحات الشاغرة

فالشعر قائم في عالم الواقع بدرجات وقائم في عالم اللاواقع بأبعد من تلك الدرجات، وهوشيءغير مصرح به لقوته التداخلية وعدم استقراره، فليس بالإمكان الإمساك به خارج لحظته وضمن مناخه ولن يكون هناك أي تفهم له إلا بالرغبة والتركيز الشديد والتأمل الشمولي للقصد وما بعد القصد

أي تأسيس آخر يتقدم به المتلقي إزاء ما تم تأسيسه شعريا ضمن طاقة عقلية تنميها التجربة وتعويض نفسي لملء المساحات الشاغرة التي تنتظر شيء ما لتشعر بالقبول ومن ثم الانحناء والتقدير.

إن الشعر معجزة تتحقق وإيماء للكون بتجديد إقامة البشر عليه وليس هناك شيء حاد فيه أو لين حد الميوعة وهو تخبط في نور اللاشعور ووفق هذا لن يكون الشاعر وسيطا لنقل أي من الرؤى، إنما هو الباعث والخالق والمجدد والمعبر عن الشعور الخفي والمزهو بالجنون للوصول للمفاجئ تحت وهج العاطفة الفعالة في تقلبها وتضادها الحاد

وصلتها الخفية بالأفكار المطلسمة التي ترى أن لاطائل من فهم المصير. ومن هنا يتجدد الشعر بتجديد لغته.

اللغة تقدم بدائل سريعة ومناسبة

هل تكتفي اللغة بالإشارة لتسمية الأشياء فقط وسد احتياجاتها بما تشكله من المعاني أم تذهب أبعد من هذه الوظيفة، في اللغة مفاتيح عديدة قادرة

على فتح الأبواب التي يشعر بها الشاعر بالإسترخاء بعد أن تحاط مخيلته بالأمان التام، وهي تقدم أي اللغة مساحات فضلى من المناخات المتشبعة بالحيوية التي تفتح المجال للخاص والساخر بتأثير تلك التناغمية التي تمتلكها الكلمات وماتمتلكه من فيض عاطفي في إستخدام الشاعر لأغراضه المتنوعة عبر وحداتها المتكاملة وما تملكه من الخاصية المميزة (charactistic) التي تمنح للكاتب إسلوبه الخاص به أي هويته الشخصية وفيها من قوة التناقض الباطني والتناقض الظاهري – المفارقة (paradox) مايجعلها تقدم البدائل المناسبة والسريعة.

عبقرية اللغة ومزاجها

إن البحث عن الحلول أو بالأحرى متطلبات الانتقال من المثير إلى الأكثر إثارة حينما تهيئ له أكثر من حاسة للوصول إلى متطلبات الوصول إلى المطلق (absolute) في النزعة الجمالية (aestheticism)وهو احتفاء للشاعر بعبقرية اللغة ومزاجها المفعم تارة بالرضا وتارة بالهستيريا لتقديم صورها عبر قفزاتها الرشيقة بين الأشياء إذ ذاك لاتكتفي بما تعطية وما تقدمه من تاثيرات في مكان النص وزمانه وماتقدمه في ذاكرتها الجمعية واقتران قاموسها بطبيعتها التحولية كي تتخطى الجمود وتفلت من القولبة.

لغة الشعر لاتخضع لهوية نهائية

لعلَ مفهوم الحداثة (modernity) هنا استعداها لقبول خلق لغة من لغتها وإدامة إنفتاحها على الأشياء غير المرئية حين يفيض الخيال

بمتحسساتها فيمتزج العادي بغير العادي بقوة الظاهرة التماسكية فيها ذات الدلالات الصوتية حيث يصف شوبنهورذلك بقوله (إن اللغة تشكل ترابط ذات البعض مع البعض) أي أنها لاتكتفي بالإشارة عبر تسمية الأشياء بل ترتبط بقدرات البناء الداخلي للكلمات ليتم بناء مايتم احتياجه من مشاهد ينتظم فيها السحر وإصالة التعبير.

إن لغة الشعر لاتتوقف عند حدود معلومة ولاتخضع لهوية نهائية مادامت مستكملات هذه اللغة لايمكن القبض عليها في الحاضر لأنها تأتي من بعد مستقبلي يرفدها بعميلة الإدامة والتطور للإعادة المستمرة لعملية بنائها دون فقدانها ما تؤسس عليه من الكثير من مداخلها في التفسير والتنغيم والحدس والسخرية كون المهمات المناطة بها ليست من المهمات التقليدية لأن مهماتها تتصل بالوجدان البشري وبالكثير من متطلبات الحياة الروحية فهي لغة إلهام ولغة متعة ولغة كشف واستدلال ولغة مغايرة ولغة العين العميقة وكثيرة في طياتها مباحثها المعرفية الجمالية ورسائلها الشعرية.

الزمني واللازمني للمخيلة المطلقة

إن جنوح الفكرة إلى مدى غير مقرب لرؤية النموذج المختار يُقوّم التشكيل الأولي بالتوالد عبر عمليات إخصابية

تصهر بها المتصلب من المشاهد والذي قد ترسب أثناء عملية الخلق مابين الجمل الشعرية المقبولة حيث يعتمد النظام الخاص للمقايسات

مابين المتعدد الناتج والأحادي الذي كونه بأحاديته حالة تقتضيها صورا ما أو عبارات ما وهذا الظهور الأحادي ليس بذي تأثير ضمن عمليات

التجديد التي تصاحب قفزات المنتج هنا وهناك وعدم ديمومة الوحدات الثابتة التي هُيأت كي تكون الأساس في بناء المحتوى العام وطرائق التأسيس والتميز وكذلك التعامل مع مفهوم استرداد الزمن بوصف برغسون.

إن هذا التوالد في تقبل الحركة واللازمني مع وجود قدرة تدفقية لمخيلة مطلقة لاتتحد الا مع المطلق ولاترى صورها الا عبر الأبعاد الأثيرية تؤدي الغرض النافع في تهيئة الفضاء الشعري الذي لا يغلق ويمنح الشعر الرؤية الغيبية التي بواسطتها تصبح الأشياء غير منظورة سابقا وغير مكررة ومعادة وتزداد أنشطتها بمضاعفة مدلولاتها والتي تهيء هذه المدلولات قدرا من فرص التلاعب فيما تؤشره الفرصة أو اللحظة الخالدة من أهمية للموضوعات التي تظهر وحدة في تماسكها وتقدم خيالا متحققا عبر تجربة خاصة:

ما تزال ترف نحو البحر

الأشرعة البيضاء

والقلب الضائع تدركه البهجة

في الأصوات الليلكية الضائعة

الروح تسرع لتثور

لتسترد

صرخة السمان

والسقساق المدوم

والعين العمياء

تخلق الأشكال الخاوية

بين البوابات العاجية

والرائحة تجدد

الطعم المالح

في الأرض الرملية

مصيدة الوعي

نجد أن ليس هناك حدودا قصوى تقف عندها العاطفة وليس هناك نداءا داخليا لايسمع والعاطفة الأصيلة تتمتع بمتطلبات الإحساس بالتعبير وهي تقدم لهذا الإحساس مستلزمات العملية الشعرية دون إغفال للجوانب الأخرى من متممات تلك العملية الشعرية ولا يتم البحث عن حالات للتوازن كي يكون المنتج مغريا فالتوازن أحيانا يعبر عن رغبة العقل لتسيد الأفعال العاطفية وتكوين نقلات إدراكية داخل الفيض الشعري بتدبير قوى التركيز العقلي وإيقاع الخيال بمصيدة الوعي بإستخدام لغة معينة ما ،إن تراكم القدرات المعرفية لايعني كسر زجاج الخيال الشفاف لأن قوانين المعرفة ونمطياتها تقع خارج الخيال والخيال المنتج لايوصف بالنمطيات والقوانين لأنه عاطفة غيبيةوقدراته التحسسية قدرات إكتشافية تكون اللحظة فيها كافية لإكتشاف عالم بأسره.

المران النافع لقبول المجهول

ترمز المخيلة عندما تبدأ بتصور المشاهد ثم خلقها إلى كشف مناطق الإرتباط وخاصة حين تقترب من أحداث متماثلة وبالتالي فأن أي تكرار من قبل المخيلة لتلك المشاهد ينشئ عنه إستلام صور مقربة للشئ المكرر أو بالأحرى الذي يقع عليه التكرار ، وهنا نعني بالتكرار هو تأثير مشهد ما على المخيلة الشعرية يرغمها لعمل إجراءات معينة على هذا المشهد ضمن مفهوم مبدأ الإرتباط ولا يشكل إرتباطات متصلة ومتتالية بل هي إرتباطات مجزأة بفعل تأثير الشعور وكذلك الطريقة التي يتم التفكير بها وكذا نوع المصادر التي توحي لنا بما يثير الإستعداد لقبول المجهول وهو أشبه بالمران النافع لعملية الإستبطان أي أن المخيلة أحياناً تتشكل من مجاميع من الصور المتقاربة المتباعدة في الوضوح وهي ضمن هذا الوصف تبدو سلبية للوهلة الأولى وتكون إيجابية حال ظهور المنبه الملازم الذي يكشف عن توافق مابين لحظة القبول ولحظة التكيف التي تحدثها الإنعكاسات النفسية والمعرفية والأسطورية بعد فترة من الإنطفاء وهذا الإنطفاء يكون انطفاءاً مؤقتاً أثناء عملية الخلق الشعري لأسباب متنوعة من بينها عدم القناعة بما يصل إليه الشاعر أثناء كتابة النص أو الإصرار على البقاء في حيز واحد لإنتاج فكرة مركزية واحدة أو محاولة التخلص من مشهد دخيل وعدم القدرة على إحلال بديل عنه.

الهروب من المألوف من الذاكرة الموروثة

تساهم البعض من الملكات العقلية كالذاكرة مثلا في إستجلاء الماضي وتقديمه بخصائص جديدة بفعل التشويش المستمر للصور الذهنية وكذا

ضروب الفرضيات التي تشترك بها أجزاء من العقل لتقديم نوع من الإسناد للذاكرة لإعطائها مساحة أوسع في عملية التذكر وهو مايعني الدخول للأشياء المبهمة ورؤيا المناطق الأكثف إبهاما أي إختيار نقطة ما للإستدلال على شكل ذلك الإبهام ونوعه وهذا لاينطبق على الصور فقط وإنما ينطبق أيضا على شعور المخيلة بالأصوات والألوان وهو أيضا بمثابة المران الذي يمكن بواسطته التدليل على شيء من خلال الصوت المناسب له بدلا من الصوت المعرف به وتجسيد هذا الشيء في معنىً ما أو نغمة أو لون وتلك العمليات عمليات مشابهه لما تقوم به حواس الإنسان وهو كما ذكرنا ينطبق على المخيلة إن إعتبرنا أن لكل شيء مستلماته لتشخيص الأشياء والقبض عليها من قبل وظائف الحواس بالرغم من وجود (في الشعر خاصة) أشياء غير مطابقة للخصائص التي نتحسسها في الحياة ناهيك أن الأشكال تخضع لحالة من التحولات (المغلق – المفتوح- المتناظر – المتعاكس – الدائري ...) ولكن هذه الأشكال تخضع لبيانات جديدة تصهرها بأشكال جديدة بحيث تعطي أبعادا غير منظورة وقابلة في نفس الوقت على التحلل والإحلال وخلق النظام الغامض الذي يشكل مدخلا للهروب من الواقع والمألوف المستبد في الذاكرة الموروثة لتبدو بعد ذلك تلك الأشكال أشكالا منسقة وهنا أن الشكل المنسق لايعني وضوح هيكليته المكون من المفردات والأصوات وإنما وضوح قدراته التنسيقية مع مايختاره الشاعر من مؤثراته العاطفية وينسجم إنسجاما كليا ومفيدا مع تلك الأشكال التي تعني المواد الأولية التي يختارها الشاعر أو بالأصح

تختارها المخيلة والتي تعمل بالضد لا على وحدة بعينها وإنما العمل بمفهوم الإنتباه الموزع والذي يعبر في أحايين كثيرة كونه ضرب من ضروب النشاط المصاحب لقدرة المخيلة على تفكيك إتجاهاتها لتتمكن من التحول السريع بين المشاهد بعيدا عن بؤرة الإنتباه المركزية

وتبدوعملية التداخل وهي عملية يقدرها الشاعر على أنها خيط ما بين الصور العقلية وحاسة معينة أو هي ربط لأفكار بحاسة ما وأكثر الأشياء التي تقع ضمن هذه العملية التصور اللوني والتصور العددي وتصور المتتاليات والمتشابهات ولكن أهم تلك التصورات هي تلك التي تقع خارج تصور العقل وأهميتها تكمن في أنها صورا متنقلة تختفي وأحيانا تمحى ولكنها تعاد تلقائيا بتأثير ما وبقدرة جديدة وبتصور فعال ورموز مجسمة وهو مايعطي لعملية التخيل طريقا أخر للوصول الى مراكز اللاشعور للوصول للأشياء الدفينة والتي لايعيها غير وجدان الشاعر ورغبته بالسمو في عالمه ..

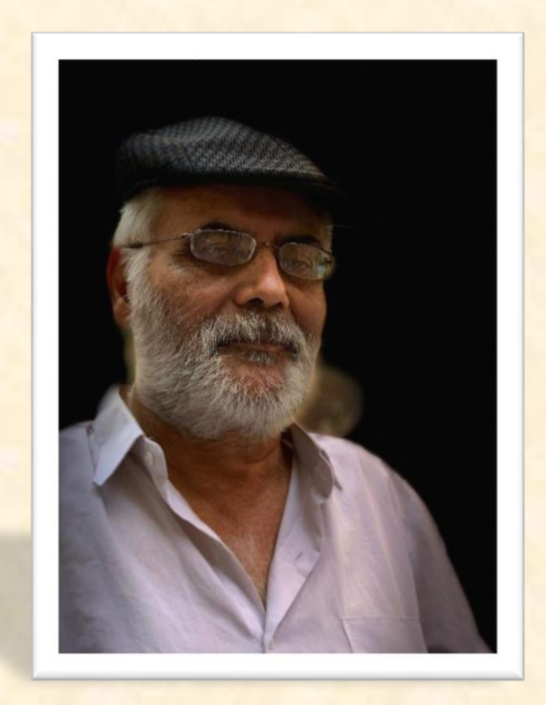
....

***كاتب من العراق**

دراسات نقدية

التـــوهج النصـــي والتجـــريبية في تجـــارب مهدي/السردية

هشام آل مصطفى - العراق



محاولات:

يحاول السارد مهدي ازبين وأقرانه من مبدعي القصة العراقية المعاصرة والساردين الذين برزوا بعد 2003 من أمثال حميد عمران الشريفي، نهار حسب الله، سالم المندلاوي وجماعة نادي السرد (صالح جبار ، محمد اسماعيل ، حميد الربيعي، حسن البحار، علي الحديثي)، يحاول هؤلاء وعشرات غيرهم من مجددي السرد المعاصر، تطوير التوهجات النصية والومضات السردية ، والبناء الحكائي، واللمعان الشكلي، والترددات اللغوية الحديثة إلى أبعد مدى من الجزالة والفخامة اللغوية

المعاصرة، ببناء فني مشيد من التكوينات القصصية المقترنة بتشكيل حدثي متنوع ، غرائبي ومثير ، ومعبر عن صدمة الواقع ، والمتغيرات الاجتماعية المتلاحقة ، وعن معاناة عالمهم المرتبك ، المليء بالأحداث المتناقضة فتنبض سردياتهم بتسارع إيقاع العصر وبتغيراته وتحولاته... كل ذلك ، وغيره يؤطره القاص في نظرات تقنية ذات محتوى سردي معاصر حيث التأثيرات - التصوفية - الايحائية والتأملات - الفلسفية - التي يجمعها بسيناريو متقن عبر خيوط جمالية من تقنيات الميتاسردي وجماليات التشظي والتفكك بمحاور عديدة من المونتاج - والكولاج - كما يفعلها مجنون القصة شوقي كريم حسن أو حارق كانونها البصريائي محمد خضير ، فتعلم الساردون منهما ، علامات ومعادلات وعلاقات تداولية من التداعي والتخاطر

الباراسايكولوجي بواسطة تياري الوعي ، واللاوعي بصيرورة " فعلية " شعورية متعمدة من القاص ، وبعقل باطن (لا شعوري) غير المتقصد ، أحياناً المعبر عن الزمان والمكان والأدلجة والمذهب والتاريخ و " الأوهام" والأحلام ، والمجتمع في - عقلية - المؤلف حيث يجمعها الحكواتي بأشكال متنوعة ، عجائبية كما فعل حميد المختار في - نيسابور او قرينه احمد السعيداوي / فرنكشتاين/ حيث البناء السردي المغاير ، بتراتب لما وراء السرد ، ما وراء الرواية.

محطات جاسم عاصي

لو درسنا ما فعله محمد الأحمد وكليزار أنور وأسماء محمد مصطفى وحسب الله يحيى في البنية السردية ن المتفاعلة تقنياً عبر بناء - هندسي - داخلي وخارجي ذاتي وموضوعي ، واقعي وخيالي ، صادم ومغري يمكن تسميته بمعمار السرد التكاملي كما في تجربة حسب الله يحيى مع " الأصابع " بقصتين صدمتا الخراب الجميل الذي نعيشه.. ولعل قصة المحطات لجاسم عاصي الدليل الأكيد على هذا المحتوى البنائي للقصة العراقية الجديدة ، إذ يبني عاصي قصته بتراكيب فنية مستحدثة من الأهرامات الحكائية المعبرة بمعمار متناسق من البنية السردية - التكاملية - بواسطة التشييد البنائي - العجيب المتكون من أواصر تقنية ، معاصرة ، وحديثة وبتقنيات سردية جديدة عبَّر عنها بمحتوى فكري غني بالتفصيلات الحديثة ، التي رسمها بتشكيلات " غرائبية" وبتكوينات مدهشة في إتقان من الروي...

ويمكن تسمية هذه التقنية من فنون السرد بالسرديات العالية كما عند شوقي كريم حسن والسرديات المكثفة كما عند حسب الله يحيى وجاسم

عاصي ، وبالسرديات المتنوعة كما عند أسماء مصطفى ومحمد الأحمد والتي يمكن وصفها بالتقنيات المتشكلة من سرديات متنوعة مترابطة لغوياً ، ومختلفة جمالياً " جماليات التشظي + جماليات التفكك " حيث غلبة الصور السيمائية على الصور الوصفية " الحديثة " أو بالعكس . وكل ذلك يجمعه المعمار - اقصد القاص - ببناء لغوي أخّاذ وبتعابير وجمل وتداول " فني " متطور مطرز بجماليات بلاغية بارعة ، وكأنها رسوم بيانية لخرائط استكشافية عن المستقبل عبر اختراع مضامين جديدة ، وبواسطة اكتشاف لغة فنية أخرى ، معاصرة ومتطورة وكاشفة لترددات العصر ، والتي تستطيع التوصيل ببراعة وتقنعنا بتفاصيل الحكاية رغماً عن محاولة - القاص - إيهامنا بأبعاده السايكولوجية المعبر عنها بردود فعل باطنية تأويلية كي يخدعنا بصورة "باراسايكولوجية" في ذهان - نفسي - متشتت وتمزق - عاطفي معبر عن الفوضى الخلاقة.

التخاطر والتداعي

كيف يعبر القاص عن الواقع الممزق باعتبار القصة ابنة الواقع .. وهل توجد هلوسات مرضية لدى أبطاله لمحاكاة الواقع الممزق ؟ .. حين يستعمل السارد تقنيتي التداعي والتخاطر - الباراسايكولوجي - لما بعد الواقع وما وراء النفس ، فلا بد له أن يعبر عن ذلك بما وراء القص ، ما وراء السرد ، ما وراء الرواية .. أو " الميتافاكشن " لابد له من استعمال تقنيات (اللاشعورية) من العقل الباطن والتفسيرات التأويلية التي بلعها وتخثرت في خلايا دماغه ، فيعطينا "وصفة" سحرية من

حركة التداعي والإيحاءات عبر التخاطر بواسطة الحاسة السابعة أو السادسة !! وربما الثامنة؟ إنه التعبير الفني عن تقنية تيار اللاوعي أو اللاشعوري كما عند منذر عبد الحر في رواية "زائر الماء" وهكذا تشكل القصة العراقية الجديدة والرواية المعاصرة في العراق صرخة فعالة ، ورداً عملياً على السلبيات.

هكذا ترد القصة العراقية المعاصرة ، واختها الرواية الجديدة رداً سردياً على الواقع المحبط بجماليات متقنة ، وبتقنيات فنية مكتشفة ، حيث الكشف الدلالي والتفسير الإيحائي برؤى ناقدة ، متفحصة متبصرة ، واحياناً تأتي قصصهم ساخرة " ضحك كالبكاء .. وربما انهزامية " نادراً " مترددة ، راضخة غير انها " غالباً" نافذة ، فاحصة ، عالمة.. وقاصنا المبدع ، بحاجة إلى قارئ واعٍ / نخبوي يستطيع فك طلاسم قصصه ، يستطيع تفسير رؤية المؤلف بما لديه من قابلية تأويلية ، فضلاً عن القابلية التوصيلية للمؤلف بحسب قدرته التأويلية [هيرو مونطيقيا]

إحالة تطبيقية

نؤشر هنا محاولة - السارد - [المؤلف] بأن يكشف دلالياً ومعرفياً " بواسطة نصه " عن طريق العلامات والإشارات والدلالات وعبر التوصيف السيميائي ، وبطريقة تجريبية مغادراً السياقات التقليدية ، حيث يرغب بالكشف الدلالي المميز فنياً لتحليل الواقع الافتراضي لأجواء وبيئة - نصه - وحسب تعبيره التقني وقابليته التوصيلية ...

فالموضوع هنا قصة غير تقليدية للقاص مهدي ازبين - أنموذجاً تطبيقياً ضمن مشاريعه السردية المنشورة في الف ياء الزاهر الملحق الأدبي للزمان الغراء ، إذ تعتبر " هذه النصوص " خير من يعبر عن هذه الإشكالية الاعتبارية بمحاولته الجادة للكشف - النصي - عن هذه المتوالية السلبية والانهزامية - الواقعية - أو التراجيديا المجتمعية المنهارة حيث التناقض الخطير في هيكلية – المجتمع.

ففي المحاولات السردية استخرع ازبين بصمته السردية ، وقابليته النصية ليشكل مفاجأة جميلة في عالم السرد العراقي المعاصر.

ولعل تجاربه الخاصة به ، حددت معالم واضحة في مسيرته القصصية والروائية لفك طلاسم الواقع العراقي بتراتب سردي مغاير تقنياً وأسلوبياً لبقية التجارب.

هذه الميزة وجدتها عند هذا القاص باختلاف بصمته الفنية وتكنيكه السردي عن تجارب الآخرين في السرديات العربية الأخرى ، حيث يمتاز بغرابة حكايته ، وغموض بعض جوانبها .. كما يتسم بلغة مغايرة ، نوعاً ما للسرديات العربية والعراقية اطلقت على تجربته بالسرد المزدوج ، كما السرد العالي عند شوقي كريم حسن ، أو السرد المكثف عند جاسم عاصي وحسب الله يحيى في بعض تجاربهم القصصية المميزة.

حقاً ان تجربة السرد المزدوج تميز خاص للسارد مهدي علي ازبين في تجاربه العديدة في هذا المجال الحيوي من فنون السرد ، حيث لاحظت تطورات مهمة في بنيته السردية ، واكتشفت ذلك التمييز الجمالي كما في سروده "صفعة على وجه" الزمن "تبادل المواقع" ، "أزيز السنين" المنشورة في ملحق "الف ياء" في جريدة الزمان، كذلك درست

مجموعته "بياض قاتم" ورواية "هياكل خط الزوال"، و "سلالم التيه" ونصوص "المخاتلة" و "حين يبتسم الضفدع" التي تشكل قصصاً وروايات وسرديات ببصمة تجريبية وسرداً مزدوجاً تؤشر القابلية الخاصة في فن السرد ، حيث ينافس ببصمته السردية المتميزة غرائبياً ، المغايرة أسلوبياً والناضجة فنياً بأسلوبية تقفز على الأحداث بثغرات فنية تطيح بالحوادث وتربك الوقائع بخلطة سحرية من الواقعية الغرائبية .. من طلاسم سحر الواقع ، وتقلباته ، والمخيف من أحداثه تجمعها هلوسات السارد المضمر ، السارد الآخر ، والسارد العليم ، والسارد الإيحائي بهلوساته اللاشعورية النابعة من عقل تجريدي ، وتصورات العقل الباطن " يحللها - الراوي - العاقل برؤية عقلية تحلل ما يحدث "

انك

-1إزاء راوٍ عليم اعتيادي.
2-راوٍ آخر مختلف يروي بزاوية أخرى كما - الكلب - في هياكل خط الزوال - الرواية.
3-الراوي المضمر كما عند بطل - سلالم التيه.
4-الراوي المجنون - كما في أغلب سردياته.
5-الراوي العقلاني كما عند الفيلسوف .

هذه التجارب تتميز باللغة المستقبلية لقصة الغد ، ولرواية ما بعد الحداثة ، ويعبر عنها - مهدي - بلوحات تجريدية /سريالزم/ نابعة من تقنيات تياري الوعي واللاوعي بصيرورة فنية تخدعنا بأوهام - الأحلام - و - (تحشيشات) غارقة في عسل الجنون ومتاهاته اللاعقلية ليدل القارئ على وصفة سحرية للخلاص.

ولكي أكون أكثر دقة لابد من التعريف لما وراء السرد /ميتا/ فهو سرد يعاكس ويوازي السرد الرئيس زمانياً ومكانياً وكأنه رواية داخل رواية ، أو قصة داخل قصة . أمّا السرد المزدوج ، فهو سرد آخر إضافي لنفس القصة أو الرواية يسير مع السرد الرئيس يجاوره ، حيث الثيمة الرئيسة بثيمة فرعية ، أو الأبطال الرئيسون بأبطال هامشيين ، والسارد العليم في السرد المحوري يواكبه السارد المضمر أو السارد الضمني ، وهذه الميزة تختلف عن السرد العالي المكثف كما عند شوقي كريم حيث الإيقاع المتسارع .. ديناميكي .. وينمو إلى عدة اتجاهات ومحاور رئيسة وجانبية ، أو السرد المكثف لدى جاسم عاصي كما اطلقت على حنون مجيد بقصصه القصيرة ، والقصيرة جداً ، وعلى أقرانه مبدعي السرد العراقيين بالتعادلية السردية أو التكافؤ السردي بين الدال والمدلول .. وهذه البصمة السردية لدى حنون اكتشفتها عند مهدي ازبين أيضاً فقصصه تشكل صدمة الواقع وتفاعله - الموضوعي - مع هذه الصدمة الانتكاسة ورد فعله الجمالي إزاءه ... بتفسير تحليلي - تركيبي الذي جعلنا نعيش ونعاني من ازدواجية مرعبة ما بين الديمقراطية والفوضى الخلاقة أين منها ازدواجية العراقي حسب عالمنا الاجتماعي الكبير علي الوردي وتفسيره لمركب نقص الشخصية العراقية.

وهكذا يعبر القاص العراقي/ السارد عموماً/ عن الواقع السلبي بتناوله الحدث بأبعاده الروحية والعاطفية والنفسية و - الحياتية الاجتماعية مع إعطاء نظرته" أو تفسيره التحليلي " المنسجمة مع واقع متغير .. صادم بتعبير فني خلاق معبر عن صدمة الواقع .. أنها واقعية سحرية - غرائبية تحيط بالسارد فتجعله مغترباً عنها من الناحية الذاتية ، ومترابطاً معها - موضوعياً أية هذيانات جميلة وسريالزم وجودي وتمزق نفسي يعيشه السارد العراقي ؟

إنها متغيرات بنيوية - اجتماعية حادة ، متقلبة لتؤشر لنا أبطالاً وشخصيات هامشية "مستضعفة" ، أو ربما شخصيات قوية "غاضبة" يقابلها شخصيات "سلبية" مترددة مغتصبة الحقوق ولا تعرف واجباتها .. واحياناً أبطال قصصه يعانون من ازدواجية الخراب الذي نعيشه... ليعبر في سردياته عن خيبة الأمل وفجاعة الحروب .. باعتبار - القصة - بنت الواقع فيكتب القاص - خلاصة وتحليليه ليعبر بقصصه عن الفجيعة غالباً والخلاص - الأمل أحياناً.

الحيادية الأخلاقية

يستعمل النقاد الفرنسيون مصطلح mirror الحيادية الأخلاقية للمفهوم الحيادي - الموضوعي غير المؤدلج ، والمنزوع طائفياً ، غير المنحاز ليشكل مرآة "عاكسة" للواقع يؤطره بكتابة "فنية" نوعية قد تكون ظرفية ، لكنها رد فعل طبيعي "عقلي" على الحدث !؟ فهل قام القاص العراقي /السارد عموماً بهذا الدور الخطير .. وهل نطالبه بأن يكون مفسراً ومحللاً ومصلحاً ليكتب بهذه "الحيادية" النظرية التي قد تعاكس نظرته "النفسية" المنقسمة ، أو حالته الاجتماعية المرتبكة؟ صحيح .. أن معظم الساردين العراقيين في محاولاتهم هذه يقومون بالكشف عن الواقع ، ورسمه سردياً بتعابير فنية - مشروعة - وبخلطات تقنية عجيبة ، ولمعظمهم رؤى ناقدة/مستبصرة وربما ساخرة وأخرى انهزامية إزاء سلبيات الواقع وتطوراته الانكسارية ، ومتغيراته الصادمة ... ولعل القصيدة الشبابية والسرد العراقي خير من عبَّر عن هذا التناقض الغريب في هيكلية المجتمع العراقي ، وبإثارة مشاعرية تحاول فك طلاسمه بتراتب سردي مثير /مغاير للسرديات السابقة حيث "صدمة" الواقع

القاسي الذي تريد القصة العراقية الجديدة التعبير عنه "سردياً" بمعنى إلقاء الأضواء الحكائية الساطعة - فنياً- ونصياً - وأسلوبياً- على بناء اجتماعي "مقلوب" ومنهار [قبلية ضد الحضارة + تزمت ديني + تحجر فكري إزاء العولمة]

وبحبكة ثيمية تتحاشى المحاكاة الواقعية والمباشرة السطحية المبتذلة ، قافزة على التابو الاجتماعي من الممنوعات "السلفية" والمحضورات - القبلية - والأعراف البالية والعقليات الجامدة فتكون اقرب إلى الصور السيميائية/التخيلية لتؤطر الواقع بتكاملية - أسلوبية - عجائبية .. ساحرة من فنون القص وأنواع السرد وحبكة ما وراء السرد ، وما وراء الرواية.



عتبة العنوان..بين المحتوى الدلالي والحمولة اللغوية

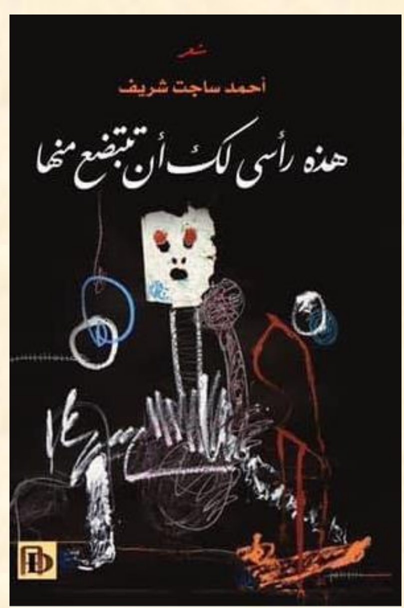
الشاعر أحمد ساجت شريف

هذه رأسي لك ان تتبضع منها

عقيل هاشم – العراق



"من اجل الكثير من الامنيات /صنعت بحرا من الصدف وعلى فم الشجرة تذكارا...لصحو مؤلم /ولان اللاشيء بعض البهتان او احتراق طازج /مزجت حتف الغايات في كف التأمل ..الهذا يتحول الاين الى حوار ...والتردد الى كيف ..لم نجيء الى هنا ..وكل الهنا تكرار لايشيخ هذه محنة الصبر وماتلاه في فجر تغتاله الضواري"..



الاهداء"الى أمي..أمي كل الوقت"...

أصدر الشاعر احمد ساجت شريف مجموعة شعرية جديدة تحت عنوان «هذه راسي لك ان تتبضع منها » عن دار ومكتبة (عدنان)..و فيه الشاعر ينتصر للغة الحب والجسد؛ خالقا بذلك عالما شعريا يتقاطع فيه

جمال اللغة واستعارة الدلالة الفنية.

العنوان كعتبة أولى :

"اول مايطالعنا ألعنوان المخاتل هو اكتشاف هذا التمثّل الجمالي من تاويل (الراس حين يغادر فعل التفكير الى عنصر اداتي للسوق والتبضع) .هي رحلة تخيلية بين الذات الشاعر والآخر. أحجية " لاستبطان حقيقة السؤال الوجودي وابراز هذا التّعالق بين المفردات الدلالية والرافضة لفكرة الثبات.تاركا المتلقي يصارع تموج العنوان للاقتراب مما يحمله من تموج في المعنى، لها قدرة على أداء الفعل، وأدوات له،

ونية مسبقة محددة بأهداف ومرام بعينها.

اقتباس:

"انا خطا فادح ارتكبه الغبار
وسؤال في عيون المدينة
المدينة التي منحتني خبزا جافا
والكثير من المقاهي الصاخبة...ص9"

النصوص مكتوب بلغةٍ هي أقربُ إلى الإدهاش، ومن ثم إذعان القارئ لضرورة خوض لعبة التأمّل. لكن على الرغم من ذلك، تلك النصوص تمضي كي تشكّل لذاتها النواة الأساسيَّة وهي المضيَّ في التاويل. ايضا نكتشف قوّة المفردة فيها تبقى صامتة وتُجبر القارئ على الإنصات المستمرّ، كأنّ سحراً ما داخل المفردات تجعلها ذات تأثيرٍ مستدام! وهذا ما يراهَن عليه ـ وبقوَّة- في مجمل ما كتبه الشاعر. كمعادل لغوي من

الخيال المُدهش.

اقتباس:

"ومن نزق الشبابيك
تخرج
وجوه مشوهة
ترسم على المارة
جناية مبتكرة
او بسمة معلقة من الخصر
تنتظر نصل الحرية ...ص28

يقف الشاعر في مجموعته الشعرية وقفات جمالية ، جعل من

الذات/الأخر سبب الكتابة وأساسها.في ظل أزمة الوجود، والعلاقة، التي، تربط الفرد بالآخر. يحاول هنا– عن وعي – أن يؤسّس خطابه الشعري الخاص به. خطابه الوظيفي في غنائيته. فقصائده وإن لفّت بجمالية.. وبلاغة محبّذة. فإنّنا نرصد من خلال شفافية تعبيره سعيه إلى الاقتراب من البنية القصصية. ربما بحثا عن الوحدة العضوية للقصيدة .رغم أنها قصائد قصيرة ولكنها ذات بعد فنيّ تستدعي منا الموضوعية في تحديد مقصديتها. إنّها عملية درامية فضاءاتها متعدّدة..

اقتباس:

"قد يلفك لون من فرشاة سقيمة
اوتتحول الى استفهام في لوحة ما
وممكن ايضا
ان تقفز من يد المصادفة
الى طريق ممزوج بالتنكيل
وقد تتحول الى غبار في مسابقة جري
ويحدث ان تضيع في زقاق قديم
لاشارات فيه..ولامارة
ويحدث ايضا ان المقبرة تتسع وحدها لرغبتك في الحياة
سر باتجاه واحد
وضع على قميصك الاخير فتنة ان تهاجر
او تنطفىء بلالوحات صريحة...ص55

تندفع الكلمات حرى إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو تكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية تحس معها أن الموت والأسى

والالم والاغتراب مشروعه الانساني والابدي فما بين "الذاتي/الموضوعي" تداعى نصوصه من حرارة التعبير الحر حتى أصبحت القصيدة لوحةً فنية يجتمع فيها الملموس والمجرد؛ في تعبير صادق عن أزمة الإنسان عند فقدان من يحب.

اقتباس:
"افهم تماما انك نصف المسافة

وان الذي مر بالقرب منك نهر شديد التشاؤم من نزهة المارة لاصراخهم

ليس لك ان تفض مسعى الجنون من نيل القوارب
ولاان تترك المدن تهبط من التلويح الى الضفة المزدحمة
بالمواعيد الغريبة
فقط نصف المسافة انت...ص 77

ثمّة تراتبيَّة سردية من اليوميَّات يفصح الشاعر عن قدرته الدائمة على التحوّل وتطوير الأدوات الشعريَّة لديه، هذا الانتقال فيما بين الأشكال الكتابيَّة دونها الشاعر بحريَّةٍ تنوعت مابين ان نجد النَّفسُ الطويل والجملةُ الشعريَّة والتركيز على الحذف والتشذيب ضمن قصائد قصيرة مكثَّفة تحمل الجماليَّة الخاصَّة بها ولا تشبه أيَّ قصيدة أخرى مكتوبة. فاللغةُ في قمّة اختصارها، والاستلهامات آتية من اللوحات التشكيليَّة.

اقتباس:
"المدرسة الملاصقة للمغتسل
تحولت الى مدينة ملاهي
الاطفال
يرغبون بنزهة غير ملوثة...ص69

عتبات لا يمكن تجاهلها ، تستدعي الوقوف عندها قبل الولوج إلى الصورة وهذه العتبات على الترتيب : العنوان ـ الإهداء ـ مفتتح القصائد "سيرة مجنون/دماغ باشلار/فاصلة في كتاب الاشياء/هكذا اتبدد وحيدا/معنى اخر للنفي/لوحة -1952/على جنهة الساعات /لكي تستبدل مقاسا/بكاءات في معطف التجرد/شواهد قديمة /لعبة الاختباء/شيء يخص الحيرة/اقرب البياض/قطرة تدلك على النبع /تفاصيل/احياء يقضمون العديد من التوابيت/...الخ"

وبالاشارة الى عنوانات هذه النصوص فقد كانت تستدعي على الفور بتنوع المحمولات اللغوية ، بما تشي هذه اللفظة من ثنائية ضدية "سكون /حركة "أيضا ،عالم مجرد يحمل ألوان الحرية والتمرد معا من أسراره الدفينة وتقلباته النفسية، أي أن الذات مسكونة بهاجس التحرر من هذا العالم المادي والظلامي، نحو عالم منفتح لا مكان فيه للاغتراب ولا الإحساس بالضيق.

اقتباس:
"الموت شكل من اشكال المزاح ،هذا ماتقوله المقبرة للوافدين في الاعياد ،هو مزاح مختلف له ايد تتشابك وفم لايكف عن القضم ،البطل يذهب مبتهلا بشوكه،والانثى تصنع من ضفيرتها سلما اليه دون ان تدرك النهاية ،وحدهم الاطفال يمضون بلا ادلاء ولااحمال ،يعلمون جيدا ان المزحة ستخلط لحمهم الطري باسمه ويرتفع بالون الضحك عاليا...ص82
هكذا، تصبح الأنا الشعرية قرينة السعي إلى تجاوز كل التصورات والتعاريف والفلسفات التي من شأنها حصر الذات في مفاهيم لا تعكس عمق الرؤية والوعي، بهذا المعنى يجعل الشاعر من الكتابة الشعرية

أساس التعبير عن الانتماء الوجودي، وما يرتبط بذلك من معان لها ارتباط وثيق بحضور الآخر.

اقتباس:

"هذه بعض الاغنيات التي تعيد سماعها دون ان تعترف انك مصاب بالملل والكسل واللغط ابضا،هذه مغادرة راقصة من اخر محطة تجدول اعمارنا في الات رقمية...المعنى ايضا خوف متوارث من بهتان يفتت التاويل /يقشر الفاكهة الفاسدة في اي قصيدة او رواية بسكاكين الرؤية...98

أخيرا، إن نصوص هذه المجموعة والتي جاء بها الشاعر ليؤكد مواصلة خلق مشاهد شعرية جمالية من قبح المصائر . فالكتابة دائما ما ترتبط بالحرية والتحرر والرفض التام ، المعادل الموضوعي للخراب والقبح والحرب ولكل أشكال التابوهات.

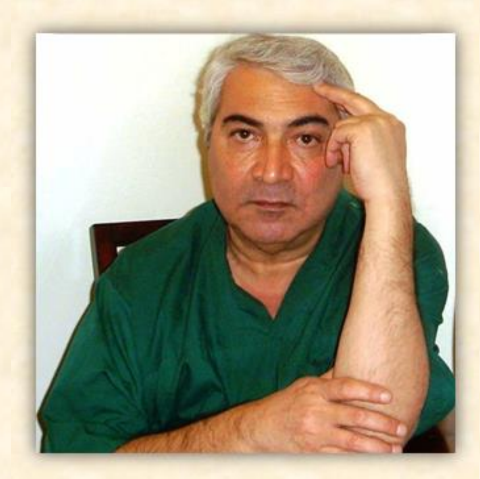
دراسات نقدية

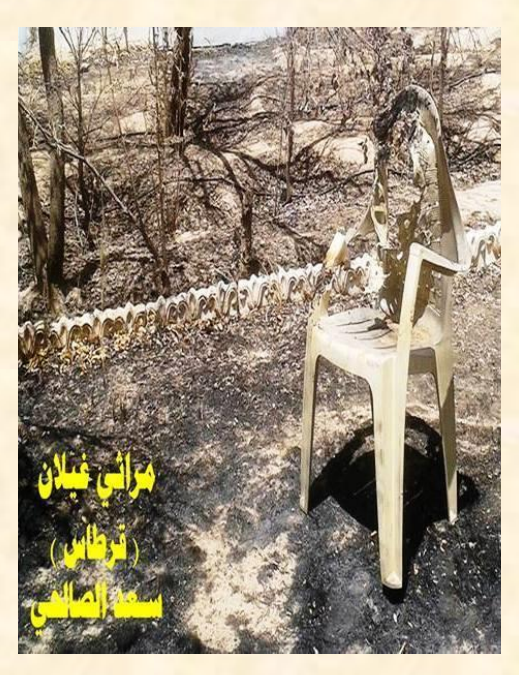
قراءة في (مراثي غيلان) لسعد الصالحي

جمعة عبد الله - العراق



يبقى الشوق والحنين إلى ذكريات زمن الطفولة وما بعدها، من رصد احداثها، وتدوينها في ابداع ادبي، يعرف بأدب السيرة الذاتية، وهو يستمد مكوناته، من تدوين وذكر هذه السيرة الحياتية، التي لها علاقة وثيقة مع حياة الكاتب والاديب، ويريد ان يظهر تفاعلات مراحله الاولى في الحياة وما بعدها من مراحل شريط العمر، في معايشة الواقع الاجتماعي والمحيط المرتبط به، هذا الرصد يشكل احد اشكال واجناس هذا الادب. انه ادب مشوق يفيض بالمتعة والتشويق المتلهف، ويكتنز عمق التصوير والوصف، في اقتناص الاحداث وتسجيلها، بالصيغة الملائمة، التي تستهوي الكاتب. وان هذا الصنف الادبي يملك خصوصية ورغبة الاشتهى، في اقتناص بما في جعبة خزين الذاكرة، من اشرطة تسجيلية، ظلت حية ونابضة في عمق الذاكرة، ان هذا الادب مفتوح على كل الصيغ الادبية التدوينية، او مايسمى قصص من حياتي، او مذكرات ادبية من مفكرة العمر، او اعترافات او مذكرات حياتية في اسلوب نثري، او حكايات من حياتي بالسرد الحكائي الفني .... ألخ . ولكن يكون التعاطي في الاسلوب الادبي المدون، يختلف من كاتب الى كاتب اخر . فمثلاً الاسلوب الادبي النثري في كتاب (اعترافات جان جاك روسو)، يختلف عن الاسلوب الروائي الرائع للرواية (الخبز الحافي) للكاتب الروائي محمد شكري . وكذلك الاسلوب الادبي لكتاب (الايام)


الدكتور سعد الصالحي



تصوير رائع لحياة الاديب الكبير (طه حسين) يختلف عن اسلوب كتاب (ذكرياتي 3 اجزاء) للشاعر الكبير الجواهري، وهو يرصد الحالة الاجتماعية والسياسية العراقية، وكذلك يرسم حركة نشؤ الحركة الثقافية والادبية العراقية وصراعاتها آنذاك . ولكن رغم الاساليب الادبية، في ادب المذكرات الحياتية، فأنها لاتشذ عن الزمن والمكان الاصل، والارتباط مع المحيط والواقع الاجتماعي، الذي نشأ فيه الكاتب او الاديب،وترعرع في احضانه . قد تكون الصيغ التعبيرية

وادواتها، في اسلوب نثري، او اسلوب روائي يلتزم في بنية المتن الروائي والحبكة الفنية، او اختيار صيغة عينات محددة ويسطرها في اسلوب السرد الحكائي المبسطة، او في اسلوب المتن الر وائي . لكن تبقى تجربة غنية وواسعة، في الاحداث والصور الادبية والفنية، وقد استلهمت الكثير من الكتاب الكبار العرب ذات الاسماء اللامعة والمشهورة، ومنهم توفيق الحكيم في (عودة الروح) و وجبرا ابراهيم جبرا في (شارع الاميرات) و محمد ديب في (الدارة الكبيرة) وغيرهم الكثير، اما الكتاب العالميين المعروفين، قلما نجد منهم، لم يخوض هذا

الغمارهذه التجربة الادبية . انها محاولة مشوقة في اكتشاف الذات من خلال هذا التدوين الاعترافي والتسجيلي بالكشف . . و(مراثي غيلان) للاديب سعد الصالحي، تفتح صدرها، وقلبها بكل شفافية مشوقة وممتعة . في اختيار عينات حكائية، في اسلوب السرد المتع والرشيق، يحمل البساطة والتواضع، والاهم انها، تحمل الصدق الوجدان في التدوين، دون تمجيد الذات و (الاناء) بل تركها على سجيتها دون زيف وتمويه، بل يجعلها تنطق نفسها بنفسها، وهي تقدم شهادة حياتية ممتعة،تجعل القارئ، في حالة اثارة وانفعال وعاطفة، مشوقة يتعاطف معها، وتجعله في حالة مقارنة، الحياة والظروف في ذلك الزمن . بالمقارنة مع الزمن والظروف الحالية، المسمومة بالقهر والعذاب والاستلاب المحطم، ومسخ انسانية الانسان . لمقارنة ايضاً، بين اخلاق ذلك الزمن، الذي عرف بالبساطة والتواضع، واخلاق هذا الزمن الحالي المزيف والمنحرف في كل شيء، حتى داخل دخيلة الانسان نفسه .... هذه القراءة ترصد النسق الزمن في (مراثي غيلان) وتقسيمه الى قسمين: مرحلة الطفولة والبدايات الاولى، ومرحلة الشباب وما بعدها.

- 1الطفولة والبدايات الأولى:

- أول شيء، هي البداية، الصرخ ليثبت وجوده مخلوق كائن حي، وفي تفهم الاشياء التي حوله (كنت احبو، وكان اول الاشياء صراخي ساعة رأيت وجه ابن عمتي (رياض) مبتسماً وهو يهدهدني) ص3.

- حالة تذكر بطعم الشوق اللذيذ، في مذاق الطفولة في السفرات والجولات العائلية، التي تنعش حياة الطفولة ومرحها (كلما سافرنا الى بغداد، وانصرفت أمي لرص لفات الخبز بالبيض المسلوق و (العروك)

والخضرة، كان هناك كرنفال وجبة بفرحة ذهبية لحلم لهن بالاكل والحديث عن متاعب الطريق والسفر) ص10.

-وعن مشاغباته وخصوماته وعراكه مع شقيقته (هناء)، فعندما يشاكسها تصيح به (ابو بولة) (وكنت الاكبر منها ..... بيد أني ابو بولة) ص13

-وعن زعرنة الاطفال ومخاطرها . في احراق اثياب جدته (اخرجت علبة الكبريت من جيبي، بيد ان الثوب المشجر بالوردات الصغيرة، ما كان لينتقد من عود واحداً واخر، جمعت عودين معاً فانقد الثوب بلهيب، يأخذ كل الاثواب في مهرجان احمر، يتسامق صوب الاعالي، بالدخان الاسود)ص20، وتصرخ به جدته :

-) لم حرقت الثياب ياولدي ؟
(الله . قال لي) ص21

-وعن بهلوانياته التخريبية . يأخذ الحليب المجفف المخصص لشقيقته الصغيرة ويخلطه بالماء، كأنه يقلد أمه في صنع العجين، ويصرخ

بالفرح (ها قد جهزت العجين) ويصب اباه الغضب، لكن جدته تحميه من عقاب الاب (كافي . اتريدون قتل الولد من اجل الحليب) ص22.

الانتقال من اربيل الى بغداد . ها (هي بغداد بأصوات نسائها بين الازقة والاغاني . مدينة الاحزاب والملاهي وابي نؤاس . نترك خلف ذاكرتنا، اشكال الجبال وهفهفة السراويل الكردية، ونخطو الى حي من احيائها يخلو من البعوض . حتى ان جدي يرتد لعصملية الافندية، يرتدي

سدارته السوداء وبدلته الرمادية بقطعها الثلاث . يؤكد أبي، أن (راغبة خاتون) نسيمها اطيب من بقية الاحياء، لقربها من دجلة) ص25 .

-حول انقلاب شباط عام 1963، واعلان مقتل الزعيم (عبدالكريم قاسم)، ويرى في التلفزيون الاسود والابيض جثته في بركة من الدماء يسحلها جندي ويصرخ (لا تكولون مات عبدالكريم .... لا تكولون مات عبدالكريم ...... لا تكولون ....) صرخت أمي بلوعة على صراخي، ثم تهدج صوت جدي العصملي، الشيخ بتؤدة القادرين كرها على الاحتمال . وصمت ابي مذ حينها) ص48.
-شقندحيات الطفولة الماكرة : مع خاله (قحطان) حيث طرح سؤال:

-)منو رئيس وزراء العراق ؟
-)اجبنا بصوت عالٍ:
-)ابو فرهود
)ضحك خالنا قحطان بهستيرية وكرر سؤاله
-)أريد أسمه ؟
(- طاهر يحيى) ص65

طعم العنبة الهندية ومذاقها الشهي وولع صبيان المدارس بالسينما وافلام هرقل، لكنه وقع في محاولة التحرش الجنسي . من قبل صاحب الحانوت (ابو العنبة) حانوته ملاصق لشباك التذاكر السينما، وكان

مستعجلاً لدخول صالة السينما لمشاهدة الفيلم، فقال له صاحب الحانوت بأن يأخذ (صمونة العنبة) في داخل الحانوت، وحين دلف داخل

الحانوت، بوغت بصاحب الحانوت يتحرش به من الخلف، فما كان منه إلا ان يصرخ باعلى صوته:

-)ابن الكلب ...... ابن الكلب

(وساعتها كانت يدي قد امتدت بلا ارادتي الى مغرفة في برميل العنبة، لاشج بها صفحة وجهه، وبسرعة لا اعرف حتى اليوم، كيف اتقنتها وتركته مترنحاً، وانا اهرع الى باحة السينما الصيفية، لاستمتع بعدها بفلم (هرقل الجبار)) ص76

- وتحرش آخر.

حين احتضنته (سعدية) ذات العشرين ربيعاً، وهو ابن عشرة اعوام.

-)تتزوجني لو .... لا ؟

)لبأتي بعدها عالياً صراخ امها العجوز المتلصصة علينا

(ولج عوفيه بعد زغير ما يفتهم) ص78

مرحلة الشباب وما بعدها:

-في جبهات الحرب المجنونة مع ايران . كان امرأ في احى الوحدات الطبية، عام 1985 . توثقت علاقته الحميمة في جبهات الحرب، مع

عازف الكمان الاول في الاذاعة والتلفزيون، ليخدم جندي في الخنادق الامامية لجبهات القتال . لكنه بعد انتهى الحرب، حياته تدمرت بفعل

المشاهد الدموية ونزيف الدماء، فصار اسير الادمان والكحول وطلق زوجته، وبعد عشرون عاماً (قيل انهم وجدوه في عام 2002، في صبيحة صيف، مرمياً على الرصيف، جثة شديدة الهزال، غارقة ببحر

القيء والكحول، لم تكن تلك الجثة، سوى جثة الفنان الكبير، واستاذ آلة الكمان الاول في العراق، الموسيقار العظيم، الذي ألف اللحن الخالد (بالسلامة يا وطن .... ما هزتك ريح)ص43.

-بعد التخرج من كلية طب الاسنان في بغداد . مر عليه طيف الحنان والشوق الى مرابع الطفولة الاولى، فأخذ سيارته متوجها بحنينه الطافح (مررت مرتبكاً ونحن في الطريق الى (سومار) وبكل محطات طفولتي . بعقوبة . كنعان . بلدروز . الروابي ومناقع المياه، وحقول التمن العنبر، في الاتجاه نحو افق تلال وقمم جبال، تلوح خلف اطراف مدينة الرمان، مندلي) 56.

-مشاهد مأساوية مريرة من جحيم الحصار

يتلف على حوات شوارع بغداد المصابة بالجحيم والجوع والحصار، في الحالة مأساوية عنيفة، لكن تنتصب جداريات وصور صدام حسين، وتحتها ينوئ صراخات الجوع والجحيم والحصار المدمر، وبعد عودته الى عائلته في اجازة دورية من جبهات القتال، وزجته تعالج الجرحى في المستشفى، يتذكر اهوال الحرب المدمرة، والحالة المعيشية البائسة، وتأخذه حالة نفسية قاهرة باللوعة والحزن، على صوت (فيروز) وهي

تغني اغنية (بكره لما يبرجعوا الخيالة) (فبكيت وانا احتسي كأس بيرة فريدة، للحظة وئام وسلام وشوق لطفلتي الحبيبة، وابني البكر، بيوم انتهى الحرب) ص80.

-من مفارقات الزمن الارعن:

كان في وحدته العسكرية في خنادق القتال، جندياً استشهد في الحرب المجنونة (بيد أن راتبه بوصفه شهيداً، حجب بعد عشرين عاماً، لان مثل هذا الموت، لم يعد كافياً، ليتذكر في قاموس وطنه) ص86.

إنّ (مراثي غيلان) للأديب سعد الصالحي، متعة مشوقة في رحلتها، وهي تتوقف في محطات كثيرة تستدعي القراءة والاهتمام
××مرثي غيلان - 113 صفحة

جمعة عبد الله

دراسات نقدية

شعراء الزاوية الحادة

دراسة في منجزات بعض الشعراء

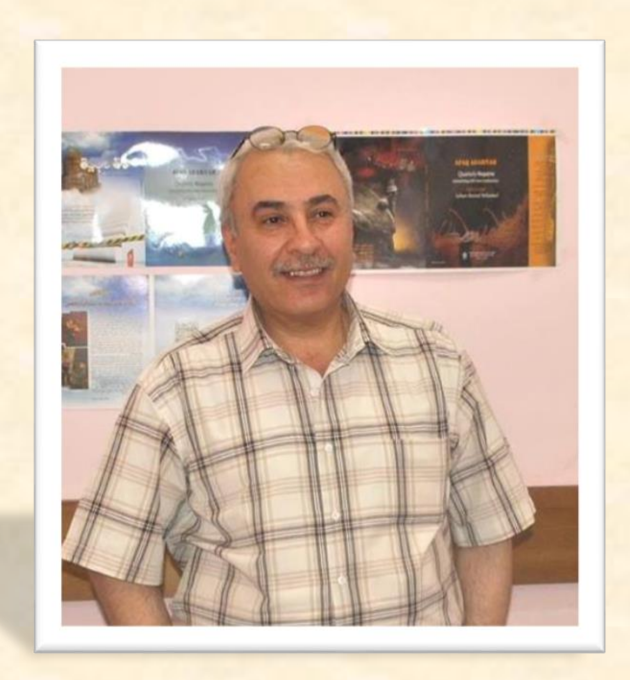
علاء حمد - العراق



دراسات نقدية

علاء حمد

المتعلّق والمتعلّق به
في نصوص الشاعر العراقي
سلمان داود محمد



للخوض في المجال سرد الشعر هناك عدة تشعبات مجدوَلة نستطيع أن نأخذ حاجتنا منها لكي نتفق مع العنونة وعلاقتها بجسد النصّ الذي نخوض به، حيث تخلق كائنات الشاعر العراقي سلمان داود محمد بعض الحكايات التي عنونها زمنيا ودراميا، وبعضها تقودنا إلى النكتة، وهي باب من أبواب المحسوس الذي يؤدي مهامه بالسخرية والتهكم، ومن عناصر الشعر لدى الشاعر سلمان ومن خلال القصيدة السلمانية، نلاحظ هناك اللامحدود في اللغة من جهة وانفتاح النصّ على النصية من جهة أخرى، وتعدد المؤسسة الجمالية في الطرح اللغوي؛ له تأثيره المباشر والمتقن فنيا بتركيب الجمل بأنواع مختلفة، أي أن صيغة توظيف الجملة لديه صيغة لها خصوصيتها وعلاقتها مع فعل المتخل وفعل المحسوس الداخلي.. فيعتمد الشاعر في تغييرات المعاني والاختلافات اللغوية التي هي عماد التواصلية في النصّ الواحد، وخصوصية هذه المسالك أنها تؤدي إلى المنظومة الدهشوية والتي لها علاقة مع أنواعية اللغات ومنها اللغة الطبيعية واللغة التعبيرية واللغة الرمزية وعلاقتها باللغة السريالية ..

المتعلق والمتعلق به؛ إذا ذهبنا مع المتعلق على أنه شفرة يؤدي عمله كرسالة، فسوف نكون أمام رسالة النصّ الشعري الذي يقدمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وإذا ذهبنا مع المتعلق به على أنه الدال، وهو الصورة المنطوقة والذي اعتبره الشاعر ذا علاقة مع الرسالة، ولكن عندما نذهب مع المدلول، فنكون قد أنجزنا عمله من خلال الصورة التصورية أو الصورة الذهنية التي رسمها الشاعر، والعلاقة بينهما علاقة رمزية من خلال الكلمات المتواصلة التي أدت اشتغالاتها في الجمل المركبة..

ولكن مانذهب إليه تماما من خلال المتعلق (بكسر اللام)، هو الشاعر بذاته والذي نرمز إليه بالباث في عملنا، كصورة بديلة تؤدي غرضها من خلال المتعلق المرسوم بالعنونة، وكصورة منظورة لها علاقة مع الذات والذات الإضافية التي يضيفها الباث إلى الذات العاملة من خلال هندسة الذات في العمل البديل والتحولات الذاتية بين كلّ نصّ ونصّ..

إنّ الفكرة البديلة التي نبحث عنها، على أنها نظام إشاري بديل ونظام شعري إيحائي، فنتوصل إلى الشكل المخزون في محفظة الذات، ومن هنا تبدأ العلاقة الجمالية لكي تترك أثرها في النصّ الشعري.. سنتطرق إلى ثلاث حالات كعلاقات متواصلة في تفكيك النصوص من خلال المتعلق والمتعلق به، وهذا ما وجدناه في القصيدة السلمانية والتي تعتمد الأبعاد الرمزية ونظام السخرية، يسخّرها المتعلق كرموز وإيحاءات في النصّ السردي المعتمد، والذي رسمه على أثر انتفاظة ساحة التحرير..

فعل المتعلق والذات العاملة

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

في سردية النصّ

يحتفظ المتعلق بالصورة والصور الذهنية، وهي أهم مرحلة يتعلق بها الباث، فتتحول الذات مع كلّ نصّ تعلق بذاته، فالنصّ تفسير أولي للنصّ، ولايخرج منه إلا للاصطيادات الإضافية، وهذا نادرا مايحدث.. بينما فعل المتعلق هي تلك اللغة وأنواعها لتستقر معنا باللغة التعيينية والتي لها علاقة بالرمزية وكذلك علاقتها مع علم الوضع من خلال الألفاظ ..

ليس من الضروري أن يتزامن المتعلق مع نظام المتعلق به، فهو متواجد كنظام داخلي للباث، بينما يذهب بنا المتعلق به خارج الذات ويسوّق للمتعلق بعض الإنجازات العملية والتي ربما تكون من خلال البصر والبصرية، أو من خلال البعد الذاتي وتفكره بالمتعلق، ولكن خزائن المتعلق لاتفرغ من محتواها، فهي دائما مليئة بالأبعاد والأحداث من خلال فعل المتخيل والفعل الحسي، حيث العنصران لايفترقان أو يبتعدان عن المتعلق، طالما هناك بديهية ثابتة في خزائن المتعلق من بذور صالحة للزراعة..

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة،

فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

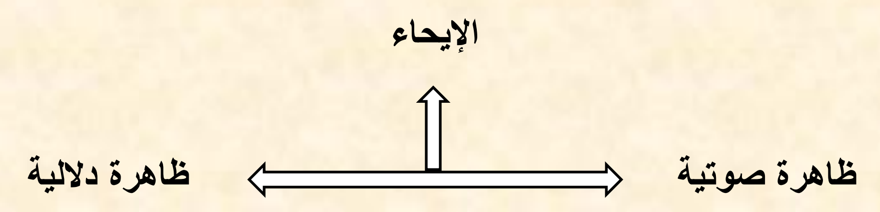
من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

من قصيدة : منبه – سوط – سلمان داود محمد

لاتهمني دقات الساعة التي ذكرها الشاعر كتشبيه ضمن الاستعارة، ولكن الذي يهمني دقات القلب، عندما تتعدد دقاته، فيتعدد النصّ، وهذه إمكانية ثانية تعلق الباث بدقات الوقت، والإمكانية الأولى كانت تعدد

دقات القلب، فالعلامة، هنا علامة دالة أدت إلى ظاهرة صوتية من خلال النصّ الإيحائي، ونستطيع أن نجدول ذلك قبل الدخول إلى النصّ المكتوب..



فالإيحاء يؤدي إلى ظاهرتين، هما الظاهرة الصوتية والظاهرة الدلالية، ومن خلال النصّ المكتوب نستطيع أن نكون النصّ المرسوم كنتيجة من نتائج نصّ الشاعر العراقي سلمان داود محمد..

تك . تك .. تك .. = هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة + امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة، + فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا : + من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص .. + يزول الرماد وتبقى البلاد ....

الفائت يعني لنا الماضي، ومن خلال المتعلق به، سيتحرر الماضي بواسطة الحاضر، فالحاضر بديمومة، وهذه الديمومة لها ثمنها، والثمن المدفوع (الدماء).. إذن يتحرر الماضي ليلحق بالحاضر بواسطة الدماء المسفوكة.. إنّ النقطة الحاضرة، ليست نقطة لحظوية كما تمر معنا بالكثير من الوقفات، وإنما هنا نقطة تفكر، لنسف الماضي وإعطاء الحاضر فتحة الفضاء؛ والشاعر العراقي سلمان داود محمد، واحد ممن

غنّى مع فضاء ساحة التحرير، ومن خلال هذه النقطة تساوت تدفقات الماضي التفكرية، مع تدفقات الحاضر العملية..

فعل المتعلق والذات العاملة

إنّ الفعل المتحرك، فعل الوجود الكتابي التفكري، فالموجود أمام الذات العاملة، ذلك المدلول الذي تحرك بفعل الكتابة، ونحن لم نذهب خارج جمود الأفعال، بل تسبقنا حركة الأفعال الانتقالية، لذلك نتجاوز الزمنية باعتبار أنّ النص خارج زمنيته، وهو يصلح لجميع الأزمنة..

علاقة المتعلق بالذات من خلال التجربة، مثلا التجربة الحسية، وكذلك هناك بعض العلاقات مع الفعل الماضوي، وعلاقته بمنطقة الـ " فلاش باك " باعتباره مرجعية شعرية للذات العاملة، ويكون مرجعية حسية أيضا للمتعلق. يضيف المتعلق إلى خصوصيته بما هو كوني، وكائنات المتعلق عديدة، منها البعد التصويري، والبعد الآني، وحضور الماضي ككائن متحرر مع الكائن الحاضر، وكذلك البعد الارتباطي بين المتعلق والفضاء الخارجي، وقد أسس الشاعر سلمان داود نصوصه الآنية من خلال البعد الارتباطي ككائن حاضر ذي علاقة بين الفضاء الخارجي والمتعلق بهذا الفضاء ودور الباث في نقل الوقائع من المفاهيم العائمة في الأحداث الشعرية إلى المفاهيم الخاصة للمتعلق وعلاقته بالذات العاملة..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...



يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – يلمان داود محمد

ليس لأنّ النصّ متعدد الاتجاهات، وإنما لأنّ النصّ متعدد الرؤى، فتظهر قيمة المتعلق مع القيمة الذاتية بالعمل، بداية مع أصغر وحدة إنتاجية شخصها الباث لنا.. ونهاية مع البنية الكبيرة التي نتواصل معها ضمن النصّ التام، ومن الصعوبة أن يتمّم النص منجزه، وذلك بسبب انفتاحه على الذات وعلى علاقة المتعلق بالذات العاملة، فيصبح لدينا فضاءان، فضاء الذات التي تتجدد مع كل بنية نصية، وفضاء المتعلق الذي يتحرك مابين البنى النصية وعلاقته الممكنة وما يدور ببيئة الشاعر..

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....) + ثم توارى الولد في قيامة الدخان ، + فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ... +

يا الله .. + لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء : + - علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

اعتمد الشاعر سلمان داود محمد على أحد وظائف الأصوات اللغوية، وقد وظف العنصر التقليلي من خلال الصوت كحالة إيحائية للظاهرة الصوتية في النصّ الشعري؛ وإنّ ظاهرة الصوت يؤدي بنا إلى فهم دلالي، وهي الظاهرة الثانية المتعلقة بالنحو.. فعادة صوت البائع لايختصر كما جاء به الشاعر قلة في المسافة الزمنية، ولكنه أشار كحالة متواجدة في الشارع العراقي، وهي حالة نموذجية انطلق منها مابين الطبقة المعدمة التي تترزق بما تبيعه من مواد بسيطة، وحالة الموت كشريك فعلي بما يجري في ساحة التحرير.

فقد أراد الشاعر من الصمت أن يحيي الفراغ، والفراغ حضور فعال مابعد الموت، أي ترك فراغا ذلك الصبي الذي كان ينادي بصوته (علج .. علج .. أبو السهم ياعلج ....)، حيث يكون عنصر الفراغ زائدا عنصر الصمت يساوي الموت.. وبما أنّنا مع المتعلق كمدلول أولي لحالة الصمت، إذن نحصل على نتيجة برهانية عندما نكون مع فعل المتعلق بهذين : الصمت والفراغ :

المتعلق = الصمت + الفراغ

إذن سوف نكون في حالة استدلالية عندما نقول : الصمت + الفراغ = الموت ..

إذن البرهنة للمتعلق ستكون :

المتعلق = الموت

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

الشاعر من يجعل فعل المتعلق مع النصّ ذا علاقة شعرية، فسقطة المفردة وعلاقتها بالجملة، علاقة تركيبية – تواصلية.. فالمعاني التي يطرحها، تكون عالقة في الذات العاملة وهي مكونات وممكنات تدور في الذات بعد تحويلها والاعتناء بما تطرحه، لسنا هنا في حالة تذكر وتفكر، وإنما بحالة منظورة آنية مع فعل المتعلق وعلاقاته الانتقالية مع أفعال الحركة الانتقالية..

هل مات الولد ؟؟!!! .... + سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام، + ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم + انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

كسبب للمحسوس الذي يعتني بفعل الذات، على أنه فعل الحركة الأول في الهدم والبناء، كذلك يعتني الشاعر بما هو حضوري من خلال فعل الذات الذي لايفارق النصّ والنصية، ومن هذا المسلك أراد الشاعر أن يبيّن فعل الوجود من خلال بعض الأسئلة، يقول دريدا **((عندما يتحدد سؤال الوجود - بصورة لا تنفصم ولا تختزل – بالفهم المسبق لكلمة وجود، فإنّ علم اللغة الذي يعمل على تفكيك الوحدة المركبة لهذه الكلمة ليس أمامه أن ينتظر حتى يتم طرح سؤال الوجود كي يحدّد**

مجاله وما يستند إليه – ص 87 – في علم الكتابة – جاك دريدا – ترجمة وتقديم : أنور مغيث .. منى طلبة))..

ضمن فعل القول الشعري لاحظنا تمركز بعض الأفعال المهمة والتي أدت إلى معاني دلالية، ومنها الفعل : مات، والفعل انتهى، وهما فعلان من أفعال الحركة يدلان على مايحملان من معاني، ولهما الأثر في القول الشعري في النصّ المكتوب..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من قصيدة : محروسة " وحيد أمه " – سلمان داود محمد

نميل إلى المتعلق من خلال القول الشعري؛ حيث أن العلاقة تنبثق مابين المتعلق والمتعلق به في ثقافة النصّ الشعري الذي رسمه الشاعر سلمان داود محمد، وثقافة النصّ تعني أن صفاء الكلام واستخلاص اللامألوف والمنظور العلائقي، تقودنا إلى الإخراج الصوري للمعنى، وذلك بفعل التخييل والمتخيّل؛ وفي هذا السياق نستخلص قول الفارابي **(إنّ العدول**

عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها – نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي)، بينما يوضح ابن الرشد رأي الفارابي بقوله **(وقد يستدل أن القول الشعري هو المغيّر أنّه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر..– نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين – ص 156 – 157 – الأخضر الجمعي)..** فالممكنات الشعرية تتوالد من خلال القول، وهي متواجدة حول الشاعر في جميع الأوقات من خلال الذات العاملة، والتي لها مشغلها الخصوصي مع ثقافة كلّ نصّ من النصوص..

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد + يزيل الضيق عن أنفاس الفتى، + ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه : + (- أين يقع العراق .. ؟) .. + تململ قليلاً ، ثم قال : + (- العراق لا يقع ....) ... ، + وانفَضَّ الموت من الساحة ...

من خلال التأويل القولي، وكذلك الاستدلال، لاحظنا أن المتعلق في المشهد الشعري المقطوع، ليس وحيدا، وإنما شاركه المتعلق الثاني بمعنى تصويري واحد، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد أراد أن يرفع اسم البلاد وحدها، ومن خلال هذا المنظور، أصبح لدينا المخاطِب والمخاطَب، فالباث كان المخاطِب، بينما أوعز مهمة المخاطب للفتى، والذي استنطقه وهو يودع الحياة، فمازال اسم العراق عالقا طالما أن المخاطِب شغل العالم كلّه بمنظوره التصويري..

فعل المتعلق به في الوعي التصويري

إنّ الهدف المنظور، مؤلف من مسلكين؛ المسلك الذاتي والمسلك البصري، ومن خلالهما يتوصل الشاعر إلى الأشياء المتعامدة في الطبيعة أو الأهداف المقصودة في الذهنية أو تلك التي على مرأى الناس وأحاديثهم المتكررة، كلّ هذه المسالك تؤدي إلى المتعلق به، ولكن فنّ الوعي التصويري تتخلله ثقافة الذات والثقافة البصرية، وهما عاملان مهمان لثقافة النصّ التي يؤسسها الباث عادة ضمن البعد الجمالي وكيفية تحويل المألوف إلى اللامألوف، حيث نكون في منطقة ماوراء المحدود، ليضيف لنا عنصر المحسوس (وإن كان جزئيا) إلى عامل الوعي الذاتي ..

عند الكتابة، الذات تتعلق بالفراغ، وذلك لكي تشغل الفراغ وتملأه، بينما عند القراءة، نلاحظ أن الذات تتجاوز الفراغات، فليس من مهمتها أن تنشغل بهذه الفراغات وهي تطلب القراءة والتواصل من خلال قصدية الذات واتجاهاتها نحو القراءة فقط، فيتبين لنا المتعلق به على أن فعل القراءة يساوي فعل المتعلق به، والمتعلق هنا هي الذات، وكذلك عندما تشغل الفراغات، فالفراغات تشكل فعل المتعلق به، بينما في حالة القراءة فالمشهد يختلف، بل لاقيمة للفراغات المتواجدة في الكتاب أو في الورقة..

تنشغل الذات من خلال المتعلق، كحضور لوجه القراءة، ولكن الصعوبة التي تواجهنا هو نظام الاستعارة الخارجية كمتعلق به، تنوي الذات حضورها من خلال قصدية الذات واشتغالاتها وتوجهاتها نحو الخارج.. فالمساحة المكانية على سبيل المثال، تشغل بعض الفراغات الواسعة، ولكن مايشغلنا مساحة الذات المكانية لهذه الفراغات ، فهي مساحة

خارجية، تستعيرها الذات، وربما تشغل الذات وفعلها عند الاستعارة، فالمتعلق به، هي تلك المساحة المستعارة التي اشتغلت الذات نحوها، فالمشكلة هنا هي مشكلة الخبرة الإدراكية والتي تتدخل الذات بها، فهي خبرة داخلية، والعناصر المكانية، عناصر خارجية..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الاعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

من قصيدة : قبو الخنازير – سلمان داود محمد



من طبيعة الإشارة، هناك المشار والمشار إليه، ولكن جملة الإشارة ومن طبيعتها تؤدي إلى الدلالة، فالاستخلاص هو استخلاص دلالي في طبيعة الجملة الحركية والتي تحضن المفردات المركبة ومنها الأفعال؛ وهذه الاشتغلات التي نشير إليها تؤدي إلى طبيعة أخرى في عملنا ذي الطبيعة العلائقية، فالنافذ في النصّ هو النافذ بين الجمل الشعرية والتي تشكلت من البنى الصغيرة، إذن نمتلك النافذة المؤثرة من خلال تعدد مفاهيم الجملة باعتبارها جملة نصية يقوم عليها الفهم والإفهام..

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..، =

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الإعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

عندما نعتبر الجملة الأولى كمطلع أول للجملة النصية، تؤدي مفهومها الإشاري نحو مدخل النصّ المكتوب، ومن خلالها نتجاوز معنى الخطاب ونعتني بمعنى الجملة المتواصلة، كمفهوم من مفاهيم التلقي في الشعر العربي الحديث؛ فالعامل هنا، هو العامل الفعلي لفعل المتعلق به على مستوى الوعي التصويري الذي يشغل الذات ومساحتها، وذلك لأنّ الذات استعارت هذه المساحة من المنظور الخارجي؛ وحوّلته إلى فعل دلالي تغطيه مساحة من المعاني العالقة..

أشار لها الشاعر لمفردة الخراطيم التي تحلت ببعض الصفات ومنها المياه المتدفقة؛ حيث أن صفة الخرطوم في التجمعات الاحتجاجية هو رشّ المياه بتدفق عالي؛ وقد استطاع الشاعر أن يزيل عوامل المباشرة من الجملة ويحوّلها إلى فعل اللامألوف لكي تكون في منطقة اللامحدود من فعل المتعلق به.

ومن خلال هذه الجملة استطاع الشاعر أن يرصد عمل الدلالة، حيث أشار إلى فعل القول الملازم للآخر، ومن خلاله فسّر بنوده الدلالية في الانسجام (الانسجام الاحتجاجي) والموضوع، (الموضوع كمساحة مستعارة من الآخرين)، والأشخاص والأفعال والضمائر وكل حسب عمله في النصّ المكتوب.. فمثلا أشار إلى الصبية وبعض صفاتهم وتجردهم من المخاوف، وكذلك الفرش الإسفنجية وتلوثها بدماء الشهداء.. هذه البادرة الأيقونية جعلت من فعل المتعلق به مساحة مكانية، استعارتها الذات لتشير وترمز من خلالها بالعمل القصائدي المكتوب، وهي شرعية السابق والمتأخر، فالسابق كان مطلع النصّ، والقول المتأخر، كانت التفسيرات المضمرة في شروع النصّ الشعري وتواصله..

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان : +

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) .... + كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة، + فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

نعتبر النصّ كافيا لطرح مفاهيم النصّ، وذلك للمساحة الإغوائية التي تنشب من خلاله بقدرة الذات العاملة وهي نتيجة من نتائج اشتغالاتها



المهمة، وكذلك تحفيز المتلقي، وهذا يدعو إلى الوعي التصويري في الذات، والعلاقة القائمة مابينهما وبين **المتعلق به،** فالبرهنة التي نميل إليها، إحالة الترابط بين عدة مسالك، ومنها؛ البنية الوصفية والبنية السردية والبنية التفسيرية، وإن غطت بعض العوامل المتقطعة للنصّ، لكن يبقى مسلك البنية من خلال النصّ المكتوب، كملخص متواجد أمام المتلقي..

إذا نظرنا إلى لغة الحوار التي طرحها الشاعر بين شخصين متعلقين ببعضهما، لاحظنا لغة الشخص الأول هي الظاهرة باعتباره مازال على قيد الوجود، بينما انعدمت من الشخص الثاني وهي دلالة من دلالات عدم الوجود، والتي تؤدي إلى الإزالة (الموت)، فيتم إلغاء الدال أو تأجيله كمتكلم ثان، وغالبا يتمّ صهره بالمتكلم الأول، وفي هذه الحالة، سوف يكون للقول الكلامي مضمون ثنائيّ، فالأول هو الناطق، والثاني هو المستقبل (الصامت)، وهذه إحدى الظواهر المتعلقة مابين شخصين، بشخص واحد، وبين الباث الناقل لهذه اللغة والذي صنفناه بالمتعلق(وعندها سنكون في السياق التداولي، والذي يدخل في مسلكه كلّ شيء).. فتكون الإثارة، إثارة نوعية من خلال الانزياحات اللغوية واعتماد اللامألوف في رصد النصّ الشعري للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

في سردية النصّ

في كلّ نوع من أنواع النصوص، هناك العنصر المهيمن على النصّ الشعري، ولكي نكون الأقرب إلى العناصر التي تخصّ النصّ السردي نستطيع القول بأن هناك الجسد المهيمن على النصّ، باعتبار النصّ كائن

من كائنات الباث يتلقى التغييرات والاختلافات حسب الضرورة النصية، ومن خلال هذا المسلك، نذهب إلى واقع الرسالة باعتبارها حالة تقبلية تفرض حالتها الحكائية من خلال بعض الأفكار المعدة سلفا، فيكون المرسِل المتعلق بالرسالة المقبولة لأنها من ابتكاره أولا، ولأن الرسالة تحوي على تعدد الأصوات ثانيا؛ وهذه الطقوس تمنحنا صوتا انفراديا متمكنا على قياسا للأصوات المتعددة ليديرها من خلال تلاعبه بالتقديم والتأخير، ألا وهو صوت الباث الأول؛ فيتصل بالبنية السردية الخالصة في النصّ الشعري، فيتم تشكيل بنية سردية درامية لها منظورها وعلاقاتها مع عناصر النصّ الشعري وهي المستويات المكونة للنصّ السردي..

الشاعر العراقي سلمان داود محمد استطاع أن يوظف بعض الأفكار كعناصر متحركة في النصّ، ولها علاقات مع البنية السردية التي تعد نتاجا مميزا للسرود الشعرية..

سرب من صغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مسار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك، في الجهة المقابلة، هكذا كان سرب التكاتك يتبع السيارة الكبيرة، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صفاء بن ثنوة السراي، كان الفتى منهمكاً بحلمه ساحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهسهسات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشيعين، على مرأى من وجوه ملثمة بـ عتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

من قصيدة : جورج اورويل وابن ثنوة القرباني – سلمان داود محمد

النصّ السردي لايوازي إلا نصّه من ناحية التوظيف السردي والذي يدفعنا إلى جانبين؛ الجانب الجمالي التواصلي : حيث يسمح بظهور علاقات المتعلق مع عناصر النصّ الأخرى ومنها العلاقات الداخلية، كرؤية الباث وإمكانية رصد الحدث السردي والتواصل معه .. والظاهرة الوظيفية : والتي تحتم شرح وتفسير النصّ والتشكيلات البنيوية؛ حيث يبدأ من أصغر بنية وينتهي بالبنية الكبرى، وتحتاج هذه البنى إلى الترتيبات والتنظيم لكي يكون المتعلق على مساحة وظيفية كبيرة للوصول إلى النصّ التام ..

نلاحظ من خلال فلسفة المتعلق باللغة وهو يدخل من خلال بعض الكائنات المتواجدة من حوله، وهي الممكنات التي عكسها بمرآتين، الأولى أمامية والثانية خلفية، فسرب (التكاتك) هي الحالة الممكنة والتي كونت علاقة مع العنونة الرئيسية (من يوميات سائق الـ ... تك تك ..) ويرسمها على نغمات الساعة، بينما يفسرمن ناحية أخرى حالات الفلاش باك، وهي حالة وظيفية تتصل بالمفاهيم والعناصر السردية التي خصخصها الباث للنصّ الشعري.. حيث شكلت رؤية درامية فعلية، فالمتعلق هنا يدور بالصيغة الدرامية مع فعل القول الشعري؛ كأنه يفتش عن المخالفين لكي يدرجهم في إضبارته..

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سوى عبارة واحدة هي : (نريد وطنـ ... اً) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف

من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصواريخ الأميركية همجية بصماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من ساحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صوب دجلة وظهره محمي من جهة الشرق بملحمة جواد إبن سليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشي برفيف يمام وأكفّ سلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

من قصيدة : خونة رائعون – سلمان داود محمد

إنّ عبارة (نريد وطن) التي رسمها الشاعر وقد استعارها من الشارع العراقي، تعد من العبارات الواسعة، فتوظيفها يعني أنّ هناك حياة مفتوحة وهي شكل من أشكال الحياة؛ فالتعبير مفهوم إنساني مطلق؛ تفاعلت العبارة مع المحتجين وهي الأقرب كما نقلها الباث للمتلقي.. فالحدث الفعلي الذي أطلقه الشاعر هو المفهوم اللغوي للسرد، كأن تكون مشتقة من مفاهيم قصصية مبتكرة أو حكائية أو روائية، لتستمد تلك الأحداث من المفهوم الاصطلاحي الذي يغطي فعل الحدث السردي..

ثلاثة أبعاد يطرقها الشاعر وهو يقودنا إلى مفاهيم علائقية بين المتعلق والمتعلق به في خارطته الشعرية:

البعد الأول : الانسجام الحدثي.. حيث أن فعل الحدث هو الذي تبين في المسرود الشعري، والذي توزع على تفاصيل القطعة الشعرية المنقولة، فالمتعلق كان تلك الحشود الخارجة عن سيطرتها بسبب الدمار والمعاناة التي واجهتهم بشكل يومي، بينما عندما نبحث عن المتعلق به من خلال المشهد الشعري، نلاحظ أنّه ينتسب لبعد مشترك، بين الباث الأول والباث الثاني، وإذا أردنا أن نطلق عليه وطنا، فهي انطلاقة محببة، ولكن وفي نفس الوقت هناك تعدد المتعلق به من خلال مطاليب الشاعر المعكوسة ومطاليب الحشود المحتجة، ولكننا نميل إلى البعد المشترك كحالة ترضي الجميع..

البعد الثاني : التابع والمتبوع.. وهي حالة التتابع المرسومة أمام المتلقي، وكأن الشاعر شكل جزءا من الحشود، ولسان حال انتفاضتهم، ولكن حقيقة الأمر غير ذلك، فالمحسوس المباشر لدى الشاعر هو الذي تحرك كفعل حسي من خلال التجربة الحسية، فاستطاع أن يكون التابع، بينما المتتابَع؛ هي الأحداث اليومية المتواصلة على مستوى محافظات العراق، حيث نستنتج بأنّ الشاعر تكوّن من حالة عراقية مشتركة، بينما يطرح علينا الحدث البغدادي، وهي نفس المتابعات في المحافظات الأخرى..

البعد الثالث : انفتاح البنية.. من خلال المشهد الشعري للنصّ المكتوب، هناك بنية مباشرة تقبلت الانفتاح، وذلك بسبب تواصلها ضمن قصدية اللغة الزمانية، وتؤكد دعوة " سوسير " إلى استقلال علم اللغة، ودراسة اللغة دراسة زمنية، بوصفها بنية مستقلة مترابطة؛ وزمنية الحدث الشعرية المكتوبة، هي زمنية آنية، مازلنا في صددها.. ومن ناحية مفاهيم الدلالة السردية تؤكد نظرية " قريماس " حول القيمة الموضوعية المتواجدة في النصّ.. ومن خلال قيمة المعنى كقيمة موضوعية يكون

المتعلق ببنية مفتوحة، بسبب قيمة الدلالة السردية، وهذا شأن وارد جدا من خلال تفكيك النصّ للشاعر العراقي سلمان داود محمد..

وقد لاحظنا تراكم الأحداث المتواصلة ومنها تمثال الأم للفنان العراقي الراحل خالد الرحال، وقد كان الحدث معكوسا من خلال ترميم البياض وصقله، وينقلنا إلى جدارية فائق حسن والذي جمع جميع شرائح وطبقات المجتمع العراقي في هذه الجدارية المتواجدة في مدخل حديقة الأمة.. ومن خلال بؤرة (المطعم التركي) كان الحدث الموازي لحدث ساحة التحرير، باعتباره أصبح نقطة مركزية للمحتجين..

من يوميات سائق الـ ... تك تك ..

سلمان داود محمد

بغداد - العراق

(منبه – سوط -)

تك . تك .. تك ..

هذه نبرة الساعة الصفرية لبدء الختام .. ،

فـ .. ثمة في الحوض الخلفي بقايا طماطة فائتة

امتزجت مع دم الذين آثروا حمرة القربان على رمادية اللغة،

فكان رقم تكتكي قانياً كـ .. لون الأصيل .. هكذا :

من 1 / 10 / 2019 وحتى الخلاص ..

يزول الرماد وتبقى البلاد ....

(محروسة " وحيد أمه ")

(علج .. علج ... أبو السهم يا علج ....)

ثم توارى الولد في قيامة الدخان ،

فهرعتْ أصابعي لتنتزع صباه من سفسطة القنابر ...

يا الله ..

لقد فزتُ به بعد سيول عارمة من الشدّة وها هو يردد بإعياء :

- علج .. عـ ... لـ ...... ج .. – و ... صَمَتَ ....

هل مات الولد ؟؟!!! ....

سؤالي يتيم مضمّخ بالسخام،

ومثل أي مُعَلّم جغرافيا موغل في القِدَم

انتهى به المطاف إلى (بائع فرارات)

أهزّ ورق أطلس العالم بغية الحصول على هواء .. هواء جيد

يزيل الضيق عن أنفاس الفتى،

ورحتُ أطبطب على تفاحتي خديه وأهمس في مسمعه :

(- أين يقع العراق .. ؟) ..

تململ قليلاً ، ثم قال :

(- العراق لا يقع ....) ... ،

وانفَضَّ الموت من الساحة ...

(قبو الخنازير)

الخراطيم تثرثر بفصاحة مياه فائرة ..،

- يا لها من فرصة ثمينة لسلق البيض .. الشبان جائعون - .. قالت العجوز الحلوة وهي تمسح صباح دمعتها بأردان الليل ..... على صيحات (الأوغاد بره بره .... البلاد تبقه حرّة) فرت النمور المنقوشة على بطانيات الإعتصام نحو قبو خنازير يجثم في الصوب الآخر من الجسر .. و ..... اختبأ الأرق بين ريش الوسائد وطار تنّين الخوف من مخيلة الصبية ، بينما إسفنج الأفرشة يثمل بالدم وأرغفة الخبز أيضاً ...

الرصاص الحيّ يتناغم مع أبخرة عبوات مسيلة لرحيق العيون، وأب يزأر بوحيده المضمخ بالإرجوان :

- (لتموت واتيتمني ... ولك لتموت ....) ....

كان همس الحنين إلى بلد أعلى من عواء قنابل صوتية وأقرب إلى معجزة،

فلا سماء هنا، لا سماء، غير راية تعلو وأولاد يرفرفون ....

(جورج اورويل وابن ثنوة القرباني)

سرب من صغار البط يتبع أمه البطة الكبرى على مسار من نهر حزين وجثامين زنابق ونسائم تشرين الجريحة وتربّص صيادين هناك ، في الجهة المقابلة ، هكذا كان سرب التكاتك يتبع السيارة الكبيرة ، تلك المتوّجة بجثمان الفتى القرباني صفاء بن ثنوة السراي ، كان الفتى منهمكاً بحلمه ساحتئذٍ على الرغم من هدير المتظاهرين وهسهسات (الدعابل) المائية المنهمرة من عيون المشيعين ، على مرأى من وجوه ملثمة بـ عتمة انبثقت من سراديب شاهنامة مدججة بسهام قنص تتضور جوعاً لصيد آخر ...

لا زال إبن ثنوة يحلم ، والجهة المقابلة تسعى لتصميم مسمى له ، فلم تكن تسمية (المُنْدَس) كافية ولا صفة (الإنغماسي) هي الأرجح ، فهرع المستشار الإشهاري للولاة مردداً عبارة (جورج اورويل) : من يمشي على أربعة فهو صديق ومن يمشي على إثنين فهو عدو ... و .... قاطعه جريح من نينوى : وماذا عن الذي يمشي على واحدة ويتعكّز على غصن .. ؟!....... صمت ......

اتجهتْ السيارة مع النعش نحو الغروب وتفرّقت طفولة البط لتواصل تنقية الهواء من ملوّثات المارقين وظل دم صفاء القرباني في الميدان يبصم على صهيل الجواد الجامح في - نصب الحرية - هكذا : (محد يحب العراق بكدي) أي أن بمقدور نجّار العروش أن يصنع النعوش أيضاً ... و .... غاب ..

(خونة رائعون)

" إذا كان العسل طيباً فالنحل من بغداد " هكذا قال الشاعر التركي المعروف ناظم حكمت ذات يوم، فهل يكفي هذا القول لمحو شبهة الارتباط بجهة أجنبية – عثمانية مثلاً – باعتبار أن (المطعم التركي) الآن مربط فرس الإحتجاجيين العراقيين الشبان على فساد أولي الأمر العابر للخيال ..؟ ، مع أن المتمترسين في هذا المبنى منذ غُرّة تشرين الأول من العام 2019 لا أطروحة لديهم سوى عبارة واحدة هي : (نريد وطنـ ... اً) .. فقط ، عبارة تتنفس عبق الضوء المخطوف من خلال تلك الثقوب الجبارة التي تركت الصواريخ الأميركية همجية بصماتها على قيافة هذا المبنى – كَفَنيّ اللون – الخالي تماماً من الجدران والمجرد حتماً من أبسط وسائل مكوث رغيد ، مبنى مهجور منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن وهو الرابض بالقرب من ساحة التحرير في قلب بغداد ، يحده من الشمال (مبتدأ) شارع الرشيد ومن الجنوب (خبر) شارع إزدهر في يوم ما بكأس فاضت بقصائد إبي نواس ، كما أن وجه المبنى يرنو غرباً صوب دجلة وظهره محمي من جهة الشرق بملحمة جواد إبن سليم العتيدة والدموع الرخامية المنهمرة من عيون تلك الوالدة الحنون في تمثال (الأمومة) لمبتكره الخلالق خالد الرحال في حديقة الأمة، قُدُماً نحو مقربة ختامية تشي برفيف يمام وأكفّ سلام منبعثة من جدارية الموقر فائق إبن حسن ، هناك قبالة ساحة البنائين المحاذية لكنيسة الأرمن .. على أية حال ...

إن الأحداث الشاهقة تخترع أسماءها العالية دائماً ، لهذا أطلق شبان ساحة التحرير أسماء عدة على هذا المبنى ، منها : جبل أحد ، قلعة

الكرامة ، برج الأحرار ، ملوية تشرين ، زقورة التحرير .... بمناسبة ذكر الزقورة هنا ، يبقى السؤال شاهراً علامات استفهامه قائلاً : ألم يتموسق شكل مبنى كهذا في تصميمه الهندسي مع شكل (زقورة اور) التي شَيّدها الملك السومري (اورنمو) قبل ثلاثة ألاف عام ؟ ، لذا من الممكن على سبيل المثال أن يتهم الإعلام الحكومي تظاهرات ساحات التحرير العراقية برمتها على خلفية ارتباطها بجهة (سومرية) !!؟ ، أو بذريعة أن دعاوى الحرية تسقط بالتقادم بحسب تصريح الناطق الرسمي العاكف مراراً على اعلان حظر التجوال على الأحزان والتقليل عبر بياناته العصماء من عدد الضحايا استناداً الى فكرة – ترشيد الإستهلاك - ومن ثم اتهام الشقيقة (أرجنتين) في إدخال الأُنس الآثم الى البلاد ، وليس أخيراً بالطبع ، اتهام الفرات بالتجسس لصالح دولة المنبع .... مثلاً ..

الـ تك تك الثقافي ...

يُحكى – وبتصرّف - أن رجلاً متفاقم البنية من أعيان هذا الزمان دخل مكتبة وسأل صاحبها عن أفخم كتاب يحتوي على أكبر عدد ممكن من الأوراق ، فعلى الرغم من أن صاحب المكتبة استغرب من هذا الطلب إلا أنه انهمك بجدية في تأمل الرفوف واستلَ كتابين ينطويان على عدد غير قليل من الورق وقال :

- تفضل يا سيدي ، هذا كتاب يبحث في نظرية النشوء والإرتقاء أو (أصل الأنواع) لمؤلفه تشارلز دارون ، أما هذا فهو (موبي ديك) رواية من أدب البحار لكاتبها هرمان ميلفل ....

قال الرجل : أوووه .. هذا فاخر ويفي بالغرض ، اعطني من هذه الرواية نسختين ....

غادر المكتبة وهو يضحك في سره ، متمتماً ببضع كلمات متهكمة مفادها:

- لو عرف صاحب المكتبة أن نسخة واحدة من هذه الرواية تكفي

لتنظيف (بنيتي التحتية) ولأسابيع عدة بعد قضاء الحاجة لأسرع هذا المعتوه الى تغيير مهنته من (كُتبي) الى .... كاه كاه كاه كاه .....

فيما كان صاحب المكتبة يتمتم مع نفسه بشأن الرجل المتفاقم ذاك ، قائلاً :

- يا له من زبون ثر ، لقد اقتنى نسختين من كتاب واحد من دون أن يساومني على سعر الغلاف ، مما يدل على ولعه المضاعف في إثراء خلفيته الثقافية .. بالطبع ...

في حين كان ملك الملوك قد أعلن في الوقت ذاته وعبر شاشة التلفزيون عن تأجيل إقامة معرض بغداد الدولي للكتاب في دورته الجديدة والى اشعار آخر ، من أجل التفرّغ لبدء تنفيذ حزمة من الإصلاحات ولعل

في مقدمتها قطع الإنترنت حفاظاً على السلامة الفكرية للرعية فضلاً عن تعقيم الفاسدين من البلاد وإحالة حوادث القضاء والقدر الى القضاء ... إلخ ..... إضافة الى مواضيع أخرى تطالعونها على صفحات جريدة (تك تك) في عددها الأول والصادر الآن عن فتيان ساحة التحرير للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع وبتمويل من مصرف الدمع التعاوني .. بلا شك ..



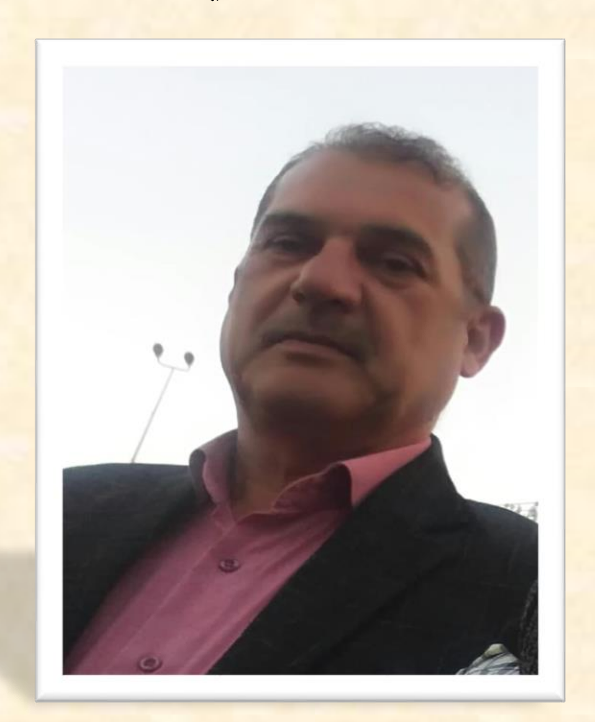
دراسات نقدية

علاء حمد

الكائن الحسي

في نصّ الشاعر العراقي حسن البصام

أولاد علي



البصام يروي واقعة ذي قار بواقعة الطف في كربلاء

نلتقي عادة مع النصّ الذي يؤدي إلى الحيز الابتسمولوجي، والذي ينقلنا من الشعور الذاتي إلى المعرفة السببية، ومن خلال هذه الأبواب ومساحة النصّ المفتوح، نلتقي مع الشاعر والقاص العراقي حسن البصام، ابن الناصرية.. وفي مبدأ البناء النصّي، ينقلنا الباث مع أوليات الحدث المشعشع في المدينة كمعرفة حسية شهد عليها الشاعر وهو ابن بيئته التي تتعرض إلى الحرق والإبادة.. وطالما أن النصّ المُعتمد من تجليات الواقع والوقائع العراقية المتراكمة، فالبنية النصية، بنية ذهنية تؤدي إلى التفكر وتمظهرات الكتابة القولية من خلال القول الشعري، والقول الحكائي المتأخر؛ لو ملنا إلى العنونة التي رسمها الشاعر (أولاد علي) فسوف نتعرف على واقعة الطف التي حدثت في كربلاء.. العلاقة السيميوطيقية التي أطلقها الشاعر من خلال الجملة الاسمية مازال التاريخ يذكرنا بالثورات التي تفجرت بعهود مختلفة.. فالموضوع المطروح ليس كمفهوم ذهني، بل هناك علاقات متتالية مع الذات الاستفهامية والذات العاملة التي بدأت الاشتغال في واقعها التحويلي.. فنحن أمام : بنية سميولوجية.. فالواقع المشار إليه من خلال البناء النصي، واقع مرير، وخصوصا أنّ المحفظة البصرية بدأت تشهد وتستخرج التقاطاتها من الشارع العام، ومن خلال هذا المبدأ، نميل إلى المحسوس العائم في ذاتية الشاعر، لتبدأ وظيفة النصّ جزءا من وظيفة المحسوس وحركته إلى جانب المتخيل، كعلاقة بحث واستقصاء في المدينة التي واجهت الموت..

إنّ علاقة الدلالة، علاقة توليدية اعتمدها الشاعر، فواقعة (أولاد علي) وواقعة ذي قار، بتواز مستمر مابين الحدثين، لذلك فقد شهدت دلالة الحدث الوقائعي الآني، بالحدث الوقائعي التاريخي، ومن خلال تجاوز المسارين، استطاع أن يقودنا إلى مرحلة مختلفة للحصول على المعاني والتأويلات التي رسمها الشاعر العراقي حسن البصام.. وعندما نكون مع النظرية التوليدية وعلاقة المحسوس بهذا الجانب، فمن الممكن تفكيك بعض العبارات والجمل الشعرية على النحو التالي: لنأخذ مفردة الجسر..

جسر= اسم + محسوس + منظور + متواجد + رؤية + تعامد

وسوف نأتي على هذا الموضوع من خلال تفكيك النصّ ونظام المعاني للشاعر حسن البصام..

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام

من قصيدة: **أولاد علي - حسن البصام – العراق**

عندما تكون البصرية رؤية وشاهدا، وفي محفظتها الواقع العيني المنظور، فإننا أمام ضوء ورؤية، ضوء يكشف المستور ورؤية في محفظتها مخازن الأحداث الجارية في محافظة ذي قار التي هاجمها المغول.. لقد استخدم الشاعر العراقي حسن البصام عنصر التشبيه والنظر إلى الأشياء من خلال البعد البصري..

البارحة + قرب جسر الحضارات + رأيت بعيني + زينب مفزوعة + وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام + ورأيت آخر كالسهم يغرف من كتف الفرات + ماء العدالة + يزيح من عيوننا السواد والظلام

اعتمد الشاعر البصام التشبيه الضمني، أي تجاوز الجمل الصريحة والواضحة، ذلك وما يتطلبه النصّ الحديث من مؤازرة واختلافات في التشابه؛ فتكون درجات العلاقة مابين المحسوس الحركي وبين محفظة العين، ذات مسعى دلالي لنقل الصور الشعرية وتوظيف الحدث الذي تم نقله من الواقع كخلفية ذهنية مفكرة أراد منها أن تستجيب للمنظور الحتمي للقول.. فالمنقول أمامنا بعض الاسماء الحية يرجع نسبهم للإمام علي (ع)، وهي واقعة الطف في كربلاء:

الإسم : زينب، علي بن الحسين + محسوس + معدود + متواجد + رؤية تاريخية

النتائج: الذبح + التصفية + الحرق + السبي + تفريق الحدث

ومن خلال هاتين المعادلتين، نتوقف عند التفكر الذهني لدى الشاعر، وهو يعيد بمنظوره الفلاش الباكي كرؤية تذكرية مقروءة، بينما المشهد الذي نقله كمشهد شعري، من الرؤية المكتوبة والمحسوسة.. وأراد من خلال ذلك توظيف الحدثين بحدث واحد وما آلت من مصائب كربلاء، نفس المصائب نُقلت إلى ذي قار، وهي بيئة الشاعر؛ وهو الشاهد والباث

والناقل، حيث حوّل المشاهد إلى مشاهد كتابية بينما كانت مشاهد مقروءة..

سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:
-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

من قصيدة: أولاد علي - حسن البصام – العراق

نتعرف إلى لغة الشاعر البصام من خلال قصيدة (أولاد علي) على أنها لغة طبيعية متحولة، وحركة دلالية باعتبارها مادة للنصّ الشعري، فتارة يوظف اللغة كإشارات للحدث الـ ذي قاري، وتارة أخرى يعتمد أفعال الحركة الانتقالية، ومن خلال التحولات الواردة، فيستبدل العلامة بتوظيف اجتماعي، وهذه الاشتغالات تؤدي إلى عملية الاستبدال ورسم

الجوهر المطلوب في الحدث الشعري؛ حيث نحصل على التعابير الجديدة والتي تكمن ضمن اللغة التعبيرية والتي تحولت من اللغة الطبيعية وعلاقاتها مع بقية الفنون..

سأعلق فوق جسر الناصرية + من وأد الزيتون في ليل بهيم + من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على أولادها صبرا مستديم + ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب + ذيل يضيع بين أذناب الكلاب + أشاح بوجهه الدامي

إنّ المشهد العيني، تدرك الصورة إدراكا مباشرا، لذلك فالضوء والصورة يترافقان في المشهد الذاتي عند حياكة النصّ، فتكون المحفظة البصرية حاضرة مع الذات العاملة، وهذا مانلاحظه في قصيدة البصام (أولاد علي)، فالناقل الباث، والمنقول الحدث، والمنقول منه محافظة ذي قار العريقة.. ومن خلال الإدراك الطبيعي ودمجه بالإدراك الحسي، حصلنا على تصوير متجانس في المتن الحاضر مابيننا.. إنّ حالة التشبيه التي اعتمدها الشاعر البصام، هي جزء من نظرية الاستعارة، وما مفردة الجسر إلا استعارة من منظور متعامد متواجد في الطبيعة، وقد أدخل الشاعر بعض الرموز التوضيحية (الزيتون، الهور، سومر، الهور، الأم والكلاب..) كلها رموز دلت على موازاة للحدث المنقول من طبيعة المدينة والتي أراد أن يقدمها، بشكل مختلف..

-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام + أو يُهزم أولادُ علي + ورأيت الذي يغرف الماء + يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط + كي لا يجوع السومري أو يعرى + أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد

يراقب الشاعر حسن البصام تفاصيل الألوان المثيرة، ومن خلال أفعال الحركة الانتقالية، يشدو وينحني نحو التأملات، وهي خصوصية التفكر

المستقبلي وتحويل الماضي إلى حاضر، فحالات الألوان المثيرة للذات، من الحالات المتغيرة وغير الثابتة، لذلك يوازي اللون، لون الضوء، مثلا، لون الدماء اللامعة في الأضواء المتحركة، حيث تشكل حالة موجية كأننا أمام موج البحر، بينما المدينة بسكونها ونخيلها تشترك مع تمفصلات البلاد العامة، إذن لا انفصالية في الموضوع عندما يكون العراق واحدا، وأراد الشاعر أن يعبر بهذا المجال من خلال التشبيه واستعارة الأشياء الصالحة للنصّ المعتمد..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....
هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
وال ....)

من قصيدة: أولاد علي - حسن البصام – العراق

بالرغم من بساطة القول الذي يواجهنا به الشاعر حسن البصام، لكننا أمام واجهة مثيرة للجدل، وهي ربط الحدث المتتالي في المدينة بحالة مستقبلية من جهة، وارتباط اللغة بالقول المشهدي المنقول، حيث تظهر

لنا الاستعارة بشكلها الواضح؛ وعندما نتوقف مع بعض النقاط التأملية للبصرية وللذات، فإننا نكون في الحدث الغنائي الذي يردده الجميع..

ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة + فوق أهداب العراق + والنيران تخبو + والماء يجري تحت أرجلنا +
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا + ونردّد دون نشاز.... + هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
وال ....)

طالما أنّ النصّ يشكل الحدث، فإن اللغة تمثل النصّ في الوظيفة التواصلية مابين المتلقي والباث، ومابين النصّ الشعري والمعاينة الاتصالية، لذلك عندما ينوب النصّ عن الفعل، فهناك حالات تواصلية غير منتهية، وخاصة أن الشاعر العراقي حسن البصام اتكأ على إرث المدينة، مدينة الشهداء في العراق، وعدّد بعض المميزات العراقية التي لا تفارق المعلومة المتبادلة ..

نتعرف على ثلاث خصائص من خلال النصّ المكتوب في الواجهة الـ ذي قارية، ونحن ننتقل من خصوصية إلى أخرى ويمكننا أن نجابه اليأس بالتأمل، ونجابه الموت بحب الحياة، ونجابه الإنسان بالمقدس..

الإحالة : إحالة الموضوعة المشهدية من المحفظة البصرية إلى النصّ المكتوب، حيث تواردت المعاني المحالة معها في تجسيد النصّ الشعري دون المرور بالنصّ المقروء..

الاستدلال: هناك طريقتان للاستدلال دمجها الشاعر حسن البصام من خلال نصّه الشعري (أولاد علي)، الأولى : التقابل الحدثي وربطه بالمدينة (الناصرية) والخروج به إلى عموم العراق.. والثانية: أسماء الأعلام المعرّفة والتي ذكرها في واقعة الطف، فقد سقط في العراق مئات الشهداء توازيا مع هذه الأسماء والتي يرجع نسبهم إلى الرسول (ص).. مما أدخلنا بحالة استدلالية ونحن نبحر في نصّه الشعري..

الوظيفة التعيينية : لقد درج الشاعر الذات كوظيفة تعيينية من خلال اللغة التي وظفها للوصول إلى الموضوع المرغوب نقله من خلال المشهد البصري للشاعر..

....

نصّ اعتمد اللامحدود، وسيرة الناصرية لاتحدها المفردات

لذلك جاء النصّ المفتوح الذي لاتنهيه نقطة، ولا وقفة..

والسبب بسيط جدا، فالناصرية تشهد بثوارها ورجالها على مرّ التاريخ وما قدمته من شهداء..

أولاد علي

حسن البصام - العراق

البارحة
قرب جسر الحضارات
رأيت بعيني
زينب مفزوعة
وعلي بن الحسين يتعثر بأوتاد الخيام
ورأيت آخر، كالسهم يغرف من كتف الفرات
ماء العدالة
يزيح من عيوننا السواد والظلام
وسألت من هذا؟
فأجابني صوت :أنا المنقذ
وسمعت أعلام العراق تنوح
مُلثّما كان بن سعد يضرم في نجومها النيران
بعد حين ظلّ يبكي
قال: سأخسر الري..
ذبحت مصطفى وحيدر.. وأخوتي ..عشيرتي
لكنما صاح الشهيد بوجهه
-لن يطول نزيفنا
سأعلق فوق جسر الناصرية
من وأد الزيتون في ليل بهيم
من تشبه بي كذبا وقال :إني ابن سومر ابن الهور ابن التي ناحت على

أولادها صبرا مستديم
ليعلم إنه طبلٌ يردّد أغنية الخراب
ذيل يضيع بين أذناب الكلاب
أشاح بوجهه الدامي
ثم استدار بصرخة:
-لا لن يكسرَ الموتُ أغصانَ السلام
أو يُهزم أولادُ علي
ورأيت الذي يغرف الماء
يومئ للرطب المخبوء ان يتساقط
كي لا يجوع السومري أو يعرى
أو تعبث في سعفاتها ريح الفساد
ورأيت كيف الشهيد يكحّل الفرحة
فوق أهداب العراق
والنيران تخبو
والماء يجري تحت أرجلنا
فنزهر كالورد يعطر بعضنا بعضا
ونردّد دون نشاز....
هذا النشيد:
(موطني ...موطني
الجلال والجمال...
وال ....)

الاثنين 27/1/2020

دراسات نقدية

علاء حمد

المهام الإنجازية من خلال النصّ والنصّية

الشاعر العراقي أحمد رافع

غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ



العتبة النصية، باعتبار العنوان يحاكي النصّ، وله استقلاليته عندما نكون مع سميوطيقيا العنونة، وبما أن الجملة الاسمية في العنونة تكون لها درجاتها الأولى، لذلك هناك نسق خاص في الدلالة والتركيب، عندما يباغتنا الشاعر العراقي أحمد رافع من خلال المعنى التوضيحي لقصيدة (غاز مسيّل للأرواح)، فقد اعتدى على الروح وتجاوز الدموع، باعتبار الروح هي الوصلة الأولى لديمومة الإنسان في العيش والعمل والتنفسات المتتالية، فزرع انزياحا خاصا للقتل من خلال تأويل جملة العنونة المرسومة لجسد النصّ..

أسس الشاعر العراقي أحمد الرفاعي العنوان من خلال العلاقة، بينه وبين المتلقي، لذلك اختار مركزية البحث والتحاور بينه وبين جسد النصّ، ومابينه وبين المتلقي، لذلك شغل العنوان ثلاث علائق :

العلاقة الجسدية :

إنّ علاقة العنونة بجسد النص، يبيّن لنا كمدخل أولي المكاشفات النصية من ناحية المعاني ومضمون النصّ ومساحته الدلالية، ومن خلال العنونة التي رسمها الشاعر أحمد رافع، أستطاع ان يكوّن مدلولا لجسد النصّ، دون الخروج إلى خارج النصّ..

العلاقة اللغوية :

علاقة اللغة مع العنونة علاقة قصدية، حيث يقود العنوان المتلقي إلى لغة خاصة بعيدة عن التكرار أو تكرار العنونة بأول الجملة، وذلك لأنّ

المطلع الأول لجسد النص هو أصغر وحدة نصية يبدأ بها الباث.. وقد تكون المفردة المركبة اصطلاحية أكثر مما تكون لغوية..

العلاقة الدلالية :

في العلاقة الدلالية مابين العنونة وجسد النصّ، يكون الاصطلاح العلاماتي مفتوحا، وغير قابل للانغلاق، كما هو أمامنا من خلال عنوان القصيدة للشاعر أحمد رافع (غاز مسيّل للأرواح)، فمن الممكن جدا أن يكون للاستدلال مساحته أيضا في العنونة، فلو أبدلنا الأرواح بالقلوب، لأمكن ذلك، وكذلك أصل المفردة (الدموع) والتي أبدلها الشاعر بالأرواح..

تنشغل الذات دائما بالخبرة الجمالية في محفظتها الداخلية، أما رؤيتها للأشياء فتشغلها الخبرة الرؤيوية وتعدد الرؤى في النصّ المكتوب، لذلك فإن علاقة الألفاظ بالألفاظ وعلاقة الألفاظ بالأشياء وعلاقة الألفاظ وعلاقة الألفاظ بالنظام اللغوي.. كلّ هذه العددية تؤدي إلى نظام الأسلوبية وكيفية إدارة الجهاز اللغوي للنصّ، وتكون الذات من خلال مساحتها الاستيعابية ذات قدرة على إيجاد النصّ المقروء قبل الكتابة..

الشاعر العراقي أحمد رافع ومن خلال قصيدته المختلفة استطاع أن يؤدي مهمة الذات، ويعكس بعض أدواتها الفنية باتجاهات فعل المتخيل المتحرر وهي، تنقلنا مابين الأشياء المنظورة والأشياء غير المنظورة في ساحة التحرير، مركز الانتفاضة العراقي في بغداد..

ا

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى
وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

يعدّ النصّ بنية جامعة كبرى ليس هناك أكبر منه، ومن خلال هذه المساحة النصية هناك من أطلق حكما بخطورة النصّ التجريبي وهناك من يدعمه، ومثل هذه الدعائم تمنحنا القدرة على إيجاد صيغة النصّ المقروء قبل التجريب وقبل أن نعتبره بنية كبرى.. فالنصّ له فضاء الرؤيا وتعدد الفضاءات تعني أنّ النصّ متعدد الحضور وواسع الانفتاح..

يبني الشاعر العراقي أحمد رافع نصّه الرؤيوي من خلال المشهد العيني الذي له الأثر في تحولات الرؤية ودمجها في الذات المتحولة، ويتوقف هذا الخلق على مساحة بغداد ومركزها ساحة التحرير، حيث انتفاضة العراق بدأت من هذه البقعة الصغيرة..

أوقدوا الأصابعَ شموعاً + في هَزِيعِ المبنى + وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ + عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ + ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى + وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد + وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ + وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ

تشكل اللغة في نصية النصّ الشعري لدى الشاعر أحمد رافع سلسلة غير متناهية حيث تتأكد من خلالها المعاني، لذلك ومن خلال مشهد ساحة التحرير نلاحظ بأنّ الشاعر صاحب انقلاب في المعنى وهو يجسد تلك السلسلة اللغوية.. وإذا تطرّقنا إلى لغة الجملة الشعرية لدى الشاعر نلاحظ بأن الجملة جوهر الامتداد، لذلك فإن اللغة لديه جوهر الامتداد، بينما **العقل جوهر التفكر** (حسب ماقاله نعوم تشومسكي في كتابه فلسفة اللغة) ونستنتج من وراء ذلك بأن اللغة الإنتاجية من خلال سلسلتها الممتدة، هي لغة المعاني التي تمتدّ أيضا، وكلّ جملة تعتدي على جملة أخرى، وجملة بأثر جملة؛ لعكس الوقائع الجارية في بيئة الشاعر.. فالمنظور اللغوي لدى الشاعر أحمد رافع، هو منظور تعامدي اقتحم النصّ ليعكس مايدور في ساحة التحرير..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ

يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ علاقة اللغة، علاقة ذات بلغتها، وذلك بسبب تحررها من العوائق، فطالما يعنينا تحرر الذات، فتعنينا تحرر اللغة أيضا، فتكون الذات مفتوحة نحو اللغة، وتكون اللغة أيضا متعلقة بالنصّ، لذلك تصبح اللغة نصية، أي عائدة إلى النصّ، طالما أن النصّ لغة الذات، فتبدأ ببراهين، وبرهانها اللغة التعبيرية المعكوسة والمتعلقة بالذات العاملة :

علاقة الذات = علاقة لغوية

علاقة اللغة = علاقة نصية .. فيصبح لدينا :

علاقة الذات + العلاقة النصية = العلاقات اللغوية ...

يقول بوانكاري في كتاب معنى المعنى ((علينا الانتفاع باللغة، التي شُكلت بالضرورة من أفكار متصورة سلفا، وهذه الأفكار المقبولة في اللاوعي هي أخطر الأفكار)).. لذلك ومن خلال النصّ المكتوب للشاعر العراقي أحمد رافع نحصل على القسم التصويري، وكذلك البنية التصورية ..

تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ = الصبيان + الجوعى .. وفي خيمتهم الرصاص والحواجز .. هذا المنظور التعددي أراد منه أن يكون الواقع وما خلف الجدران..

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ
على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشعبُ من تأجيجِ التُرابِ
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى
يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ الجنون والجنون الخلاق هما المتكلمان خارج اللغة العقلانية، لذلك ومن خلال المشهد الشعري التصويري نلاحظ أن الشاعر بحالة جنون مع اللغة التي نقلت لنا الحدث والحدث الشعري، فتساوت لديه التصورات ونقل الصورة بشكلها المخالف للواقع..

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ + والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ + نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ + ننشدُ ترانيمَ الليلِ + على أرجوحةِ القمرِ + والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً + يتيهُ بين آلافِ النجومِ + تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ + يذعِرُ الشغبُ من تأجيجِ التُرابِ + وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى

يميل الشاعر أحمد رافع، متفحصا الحدث البصري والحدث الذهني، حيث أن الحدث الذهني يكون طبائعيا ومتدربا من خلال محفظته الدائمة وما يجري أمام البصرية، له خصوصيته في الذهن التفكرية.. ومن خلال هذه التفحصات يكون النصّ قد استنسخ المعاني والإشارات والرموز والجمل التركيبية؛ ويكون للباث مهمته في فحص الوظيفة التي يؤديها النص مع مجموعة من الاحتمالات العالقة في الذات العاملة..

ومن خلال الجمل الاستعارية نلاحظ أن الشاعر يميل إلى التشبيه لإيجاد بعض الصور الشعرية، ويطارد المعاني وتلك القذائف والرصاصات التي أدت إلى زحزحة الأوضاع وطقوس الشارع..

والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً = يتيه بين الجموع المتظاهرة، والتي نسبها إلى آلاف النجوم، هذا التشبيه الضمني جعل من الجملة صورة شعرية جزئية تناسب المعنى العام في النصّ الشعري، وهي مهمة من مهام الشاعر وهو يقودنا إلى أمثال وأحداث تؤدي إلى الموت الأكيد..

يختبئُ لصوصُ الدينِ + بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ + يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ + ويرقصُ على الهاءِ غجرياً + تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ + وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ + قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟ + هذي الشظايا والرماد + يتجهونَ في تقوّسٍ + إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية

يعلن الشاعر عن وثيقة بأماكن لصوص الدين، وكذلك يحدّد بعض الأماكن الأخرى كحالات استعارية تؤدي إلى التأويل والاستدلال:

مكان اللصوص = الحشائش الخضراء؛ نسبة إلى مدينة الخضراء الخاصة بالحكومة، طالما هناك حشائش خضراء، فإذن هناك ضفادع أيضا تعيش بين الحشائش وعلى المياه الراكدة، فهنا يوظف الشاعر أحمد رافع حالة الاستدلال.. ويعدد أدوات القتل، وعادة أدوات القتل من خصوصية الجلادين، فحالة التشبيه متطابقة تماما، وهو إثارة الشيء مكان الشيء الآخر، وتدعمنا نظرية الاستعارة بخصوصية التشبيه لدعم الصور الشعرية وإيجاد المخارج التأثرية لها..

إنّ مفهوم النصّ يقع على لغته القائمة، ولغة الشاعر لغة تعبيرية وكذلك يميل إلى اللغة التعيينية والتي من خصوصيتها بعض الرموز والإشارات وكذلك الكشف عن الدال والمدلول..

III

وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً

من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

من قصيدة : غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

إنّ فعل المتخيل هو الذي يجري التغييرات على الأفكار المباشرة المنقولة من الواقع، أو تلك التي تدور في محفظة الذات باعتبار الذات، كائن يجاور عوالم من المعاني، ومنها العالم المرئي الذي تنقله إلى الواقع النصّي، حيث يعمل فعل المتخيل على أن يجعل الأفكار تتفق وتتواءم مع الموضوع، في طبيعة الحال هو نفس الموضوع المطروح والذي تتعدد أسبابه وتتفرع نصوصه، وكلّ نصّ يحمل موضوعا وذاتا مستقلة. باعتبار فعل المتخيل يتدخل في بعض الأحيان بشكل شمولي..

وراءُ أقنعةِ الغازِ + مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ + ودخانٌ يغتصبُ العيونُ + تصرخُ سائلةً +
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!

كلّ جملة وظفها الشاعر، تعتبر لقطة لصورة جزئية، وكلّ جملة تمتد إلى جملة أخرى بواسطة الفعل الذاتي، والذي له الفضل والكشف عن النظام اللغوي المطابق تماما للجمل الشعرية المتواصلة..

وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيع
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

من قصيدة : غازٌ مسيّلٌ للأرواحِ – أحمد رافع

نبقى مع المدلول الأول، والقول المتأخر في النصّ الذي رسمه الشاعر أحمد رافع، حيث أن فعل الاختلاف من خلال الظاهرة التي حملها الشاعر تقودنا بداية مع الفعل المركزي وحركته بين جمل النصّ الشعري.

وسائقي "التُكتُك" + يجوبونَ بين مصاصيِ الدماءِ + يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ + الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ + ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ + رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ + ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

يعدد الشاعر من خلال الأعداد القياسية مركزية العمل بفعل القول المتأخر، فقد كان الـ " تكتك " الحافلة المصغرة هي المرصودة وهي التي حملت العراق على ظهرها، وبما أن القول جاء متأخرا لكن له علاقة مع المدلول المتعين في العنونة، وهذا يقودنا إلى علاقة العنونة مع جسد النصّ وتفاصيل المعاني والتي بعضها ظهرت بوضوح تام، وبعضها اتخذ لغة الاختلاف كرصد أولي في التفسير والتأويل..

غازٌ مسيِّلٌ للأرواحِ

أحمد رافع – العراق

ا

أوقدوا الأصابعَ شموعاً
في هَزِيعِ المبنى
وإلهُ الموتِ يرشَقُ ببصرهِ من رِتَاجةِ الجَبَلِ
عن قصيدةٍ حمراءٍ سائلةٍ في التحريرِ
ورأسٌ مُتفحمٌ من عصفِ اللظى
وسيقانٌ تقذفُ الأقدامَ في ساعةِ الحصاد
وجماجمٌ تحفرُها القنابلَ
وأخرياتٌ يأكلنَّ بؤبؤُ العينِ
تترصدُ البدلةُ السوداءُ خلفَ الجدارِ
إلى حُزمةِ الصبيانِ
وأكليلٌ منكوبٌ بالرمادِ
يُكافِحُ جَلْجَلَةَ الجياعِ بِرَصاصةٍ
ويحمي ماوراءَ الحواجزَ زِناةَ الليلِ
كالرغيفِ يَطوِي العِراقَ في الحقيبةِ الصفويّةِ
شَقَّقَ ثوبَ بغدادَ،

قَصّ جدائِلُهَا الطويلةَ
وأرخى الموتُ الثقيلُ على أكتافِها

II

الرئةُ نيكوتينٌ لحميٌّ
والمقلُ تذرِفُ الدموعَ من المهدِ
نسخرُ من الغازِ ونلهو بالقنابلِ
ننشدُ ترانيمَ الليلِ
على أرجوحةِ القمرِ
والرَصاصُ يصل إلى المحطةِ عاقراً
يتيهُ بين آلافِ النجومِ
تخفقُ أجنحةُ الجمهورِ الطويلةُ
يذعِرُ الشعبُ من تأجيجِ التُراب
وضجيجُ الأقدامِ كحوافرِ الخيلِ في الوغى
يختبئُ لصوصُ الدينِ
بين الحشائشِ الخضراءِ وأوراقِ الضفادعِ
يتسلق ألفُ اللهِ بحبلٍ مشبوهٍ
ويرقصُ على الهاءِ غجرياً
تغابى صمتُ الأسودِ بين الأشجارِ
وإنهيارُ الشلالِ على مستنقعٍ راكدٍ
قنبلةٌ صوتيةٌ أسمعِتَها؟
هذي الشظايا والرماد
يتجهونَ في تقوّسٍ
إلى دماغٍ مُتحررٍ من الأوثانِ البشرية
إلى فمٍ يبصقُ على قساوسةِ الدين

إلى صدرٍ ينزفُ تحت الطابوق
إلى أسنانٍ لم تقضمْ الجوزَ في غروبِ الجبال

III



وراءُ أقنعةِ الغازِ
مدائنٌ منكوبةٌ وهديلٌ ميتٌ قُربَ النوافذِ
ودخانٌ يغتصبُ العيونُ
تصرخُ سائلةً
من بؤبؤٍ أحمرٍ أنهكهُ سوطُ الدخانُ!
وسعالٌ على الأرصفةِ
وحنجرةٌ على مشنقةِ الدخانِ
تكتبُ قصيدةَ الإختناقِ
وسنابلٌ تشتكي إلى ذِراعٍ ميتٍ
وجِثَثٌ منتفخةٌ
مُعلقةٌ على أسيجةِ الجسورِ
ووقعُ الحواجزِ الكونكريتيةِ
تأكيدُ رمزِ الموتِ
نلوِّحُ بأيدينا كدمِ الغريقِ إلى لحظةِ الجرفِ
تُثيرُ القنابلُ ببسملةِ الله
تهتفُ العياراتُ الناريةُ بتكبيرةِ الله
يُهشمونَ الأضلعَ ويغلّفونَ السماءَ بالغازِ
تحتَ أسمِ الله
ثُم يخنقونَ عُنُقَ الله!

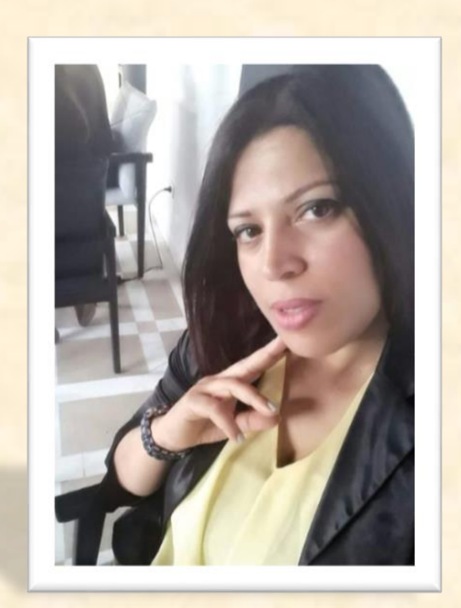
IIII

تُهلهلُ الثُّكلى
إلى تابوتٍ يضيئُ في التحريرِ
تولولُ بين الجدرانِ عند شمسِ المغيبِ
تجثو لتَباريحِ الحياةِ
تغمغمُ في الشتاءِ
عن خيمةٍ محترقةٍ
وسائقي "التُكتُك"
يجوبونَ بين مصاصي الدماءِ
يحملونَ نعوشَ الأمواتِ ومصابيحِ الحُريةِ
الغيومُ الثقيلةُ، أوراقُ الربيعِ
ترانيمُ الناسِ، حديثُ القمرِ بين النجومِ
رنةُ العصافيرِ، موسيقى الأمواجُ
ينشدونَ إلى تُكتُكٍ يحملُ على ظهرهِ العراق

دراسات نقدية

علاء حمد

المفهوم والتأويل والاستدلال
في قصيدة على خطى عليسة
للشاعرة التونسية هدى الهرمي



تختلف المفاهيم عن بعضها من خلال النصّ الواحد حسب القيمة الفنية لمعنى المعنى وحسب الحالات الاستدلالية التي تؤدي إلى صيغ جديدة بحكم الجمل التركيبية والتي تمتد على بعضها كحالة آنية، وحضور الفهم من خلال المفهوم المجهول، حيث أن المفاهيم للأشياء غير الواضحة، تحضر في النصّ لتقودنا إلى باطن المعنى.. فالصراع يبدأ بين الصمت والقول، وبين الصمت التفكري والقول الشعري، فيختلف المدلول عن بعضه بعضا بين جملة وأخرى، وذلك لحضور نسب المفاهيم أيضا، ويتدخل الاستدلال في المفاهيم من خلال الحجج التي يحملها مابين التصوّرات وشكل المنطق، حيث أن الاستدلال وجه من وجوه المنطق، لذلك يكون التفكير الاستدلالي بتقديم البراهين الاستدلالية والواقعية من خلال النصّ الشعري، ويكون الدفاع عن طريق القناعة وإقناع الآخر بالحجج الاستنباطية والاستنتاجية والاستقرائية؛ فتكون الاستقلالية كمؤشرات تقودنا إلى المهارات الفنية من خلال النصّ والنصية.. وبما أنّ اللغة من خلال نموها الشاعري تؤدي إلى النمو المعرفي أيضا، فالمكون الاستدلالي والتفكير به لايشكل عائقا لدى الشاعر عندما يقدم معرفته اللغوية في النصّ والنمو المعرفي الذي يشكل حالة من حالات الاستدلال ..

نمرّ على التأويل باعتباره رؤيا لذاته، فيمنحنا خصوصية النصّ، فالنصّ الشعري يخصّنا بما يعنيه القول، والقول من خصوصية الباث عندما يتلو بياناته الشعرية ليملأ سلالها بالسببية فينطلق من خلال التعبير التصوري والتعبير الشمولي وتعبير الواقعة في الحدث الشعري..

إنّ الشاعرة التونسية هدى الهرمي تقودنا بداية من العنونة إلى تجسيد المعنى والذي يبني علاقة مع جسد النصّ، حيث تكون الرؤيا، رؤيا

نصية معانقة الرؤية التي تتحلى بها الشاعرة وهي تمنحنا الأسئلة وما تطرحه في التفسير الأولي للنصّ ومن ثم تأويل الممكنات.. فيصبح التأويل بمنعى تعبير الرؤيا للنصّ الشعري الذي اعتمدته في الرسم والخلق..

لستَ عشقي صدفة

بل انعكاسٌ مخاتل

لحُلُمي المزروعَ

في لون الأصيلِ

في الضوء

والظلّ..

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

تحمل الشاعرة التونسية الواقع كمعنى، وهي تنقله من الواقع إلى الذاتي، فيصبح فعل القول، كواقع عند القول، أي تقول ماتحمله من معاني نقلتها من الواقع التونسي، وخصوصا أنها تميل إلى امرأة بناءة اسمها (عليسة)، ومن خلال هذا الربط وعلاقة الذات بما حولها استطاعت أن توجد منظورها القريب والاشتغال عليه..

لستَ عشقي صدفة + بل انعكاسٌ مخاتل + لحُلُمي المزروعَ + في لون الأصيلِ + في الضوء + والظلّ..

مزجت الشاعرة هدى الهرمي الانطباعية العاطفية كمبدأ مع أهمية الخيال في الشعر؛ لذلك ومن خلال المشهد الشعري لاحظنا انعكاس مرآة الواقع على الذات المتخيلة، علما أنها لم تعش الفترة الزمنية التي عاشتها (عليسة) ولكنها حضرت معها كحضور أولي من خلال خيال الفلاش باك المنقب بمخزنه الموروث ..

فالعشق والمخاتلة واللون والظلّ، كلها مفردات مُختارة لعملية تركيبية لكي تستطيع أن توجد مايدور في الذات العاملة، وهي انعكاسات انطباعية أدت إلى علاقات مابين الذات وفعل المتخيل..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي

و قشّرت جلدَ عليسة فيّ

أستعير وجهي القديم

يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض

يطفو في المخيلة

ينساب حريرا

في خانة المنّ و السلوى

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

لدي استعانة في الوضوح المتماثل وانقلاب المعنى من العلاقة الذاتية إلى العلاقة التخييلية؛ وذلك من خلال العضوي والمجرد، فالمجرد نتاج من النتاجات العضوية، والشاعرة هدى الهرمي، تقودنا إلى أعاد قياسية، لتعد عدتها مابين الأبعاد المتقاربة والأبعاد الذهنية الحاضرة..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي + و قشّرت جلدَ عليسة فيّ + أستعير وجهي القديم + يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض + يطفو في المخيلة + ينساب حريرا + في خانة المنّ و السلوى

أحالت الشاعرة هدى الهرمي النصّ إلى ذاته، وهي تتواصل مع البنية الداخلية من خلال الجمل التي بنتها بواسطة أدواتها التحويلية، فالمنظور الذي في الذات يختلف عن المنظور المتحول، ولكن من الممكن جدا دمجهما بمنظور واحد لنحصل على المفهوم الاستبدالي.. أي نبدل مفهوم الواقع بمفهوم الذات، فيتم صهرهما في غرفة الخيال التي تنحاز إلى الانزياحات اللغوية والتبدلات العاطفية وكذلك التقيد بشخصة الـ " أنا " غير الظاهرة، ولكنها ظهرت لنا عبر الأفعال المنسوبة للباث من خلال فعل المتكلم..

إنّ السحر والحكمة المنسوبة إلى الجهة المتقابلة، تؤدي مفعولها كحالة استدلالية كالآتي:

السحر والحكمة ⟵⟶ الأنوثة + الوجه القديم



والواقع مرتد على الجمل التي اعتنت بالتواصل مع فعل – قول الآخر.. وفعل – قول الشاعر، فنحصل على فعل القول المبثوث للمتلقي من خلال المرسِلة ..

إنّ العلاقة الناتجة، هي علاقة لغوية، فعندما تنمو المعرفة، ينمو الفكر والتفكر، فاللغة بمفهومها عبارات قولية، تغطي على الفكر وعلى المعرفة.. ومن خلال المدلول تنطوي عليه علاقة الفكرة التي توظفها الشاعرة وهي تعتمد امتداد الجمل على بعضها ليستقرّ المعنى..

و فصل الإثارة كلّفنى

مغزى الأشياء التي أهوى

في ذهني طفلة تلهو

و أحلام تعلو

و قصائد موشاة بالسلم و الحرب

يذكراني...

من أكون غدا ؟

على متون الأرز طوقت يدك

بين النوم و الصحو

و أغنيات فيروز تصدح في المقهى

تلقتني نكهة الميلاد

و تعويذة الزيتون و النخل

من قصيدة : على خطى عليسة – هدى الهرمي

إنّ بناء المفاهيم في النصّ الشعري تؤدي إلى قيمة النصّ الفنية، فتظهر الدلالات خارج التشويش، وذلك بصورة ذاتية لها قيمتها وأبعادها عند النقل والترجمة والتقشف والتقليلية الزمنية التي لها مفهوم البناء الزمني لذات النصّ، حيث يتم تلبية الأفكار التي تدور في ذهنية الباث للتواصل، ونقلها إلى مستويات ناضجة خارج الاختلاف والتعارض؛ فيكون الإيمان الموحد بمفاهيم الشاعر دون الاتكاء على المكامن التشويهية التي قد تظهر إلى جانب المفاهيم الفكرية، فيكون أثرها من الآثار السلبية..

فالمفهوم الذي اعتمدته الشاعرة هدى الهرمي، وهي تنقل لنا بعض صفات شخصية نسائية (عليسة)، وتعكسها على حالتها كمدلول له قوته العملية في النصّ، وبناء على ما تؤمن به من جديد..

و فصل الإثارة كلّفنى + مغزى الأشياء التي أهوى + في ذهني طفلة تلهو + وأحلام تعلو + و قصائد موشاة بالسلم و الحرب + يذكراني... + من أكون غدا ؟

يكون النصّ ملحقا بعنوانه، ومن خلال جسد النصّ تظهر العلائق التحويلية في الاستشهاد والتلميح، ولايفوتنا بأنّ الشاعرة ترمز وتشير من خلال بعض الضمائر المتصلة والمنفصلة، أو من خلال الأفعال الانتقالية والتي لها حركتها بين الجمل الشعرية.. ومن خلال الفعل (أهوى) نلاحظ أنّ الشاعرة هدى تشير إلى الأشياء، وكذلك بعض الأفعال الأخرى مثلا: تلهو وتعلو، وهما فعلان حركيان انتقاليان، وتعتبر من أفعال الحركة الانتقالية في علم الدلالة..

إن مخزن الذاكرة للتذكر، بينما مخزن الفلاش باك، نعتبره مرجعية، أي الرجوع خلفا مع الذاكرة لتفحص مايتواجد بها، وعكسها على الذات العاملة والتي لها الشأن بالتدخلات في بناء العمل النصّي..

على متون الأرز طوقت يدك + بين النوم و الصحو + وأغنيات فيروز تصدح في المقهى + تلقنني نكهة الميلاد + وتعويذة الزيتون و النخل

تذكيرا بالعتبة الأولى كقاعدة تركيبية، فإن علاقة النصّ، علاقات تركيبية في البناء النصّي، فالقدرة البنائية للنصّ الشعري، تعتبر من شروط الإنتاج النصّي؛ وشروط الإنتاج هنا من خلال قصيدة الشاعرة التونسية هدى الهرمي، المفاهيم والمعاني وكذلك الإشارات والتمثلات والتصورات؛ وقد أعطت للحالة الاستدلالية مساحة من التجاوب بين الجمل الشعرية الامتدادية.. ومن خلال المعاني (بما أن الشخصية المقصودة عليسة) قادمة من بيروت، فقد أشارت الشاعرة إلى فيروز، وإلى المقهى وإلى نكهة الميلاد وإلى الزيتون، وكلها تؤدي إلى حالات من الاستدلال، وجعلت الشاعرة ترتيب الجمل حسب التجاور والتحاور بينها وبين (عليسة)، حيث تقمصت شخصيتها وصفاتها وهي تؤدي حالات من التأثر في البناء النصّي..

على خطى عليسة

هدى الهرمي - تونس

لستَ عشقي صدفة

بل انعكاسٌ مخاتل

لحُلُمي المزروعَ

في لون الأصيلِ

في الضوء

و الظلّ..

منذ نثَرتَ قمح أنوثتي

و قشّرت جلدَ عليسة فيّ

أستعير وجهي القديم

يعلوه السحر و الحكمة

وفدُ الربيع يسري في النبض

يطفو في المخيلة

ينساب حريرا

في خانة المنّ و السلوى

و فصل الإثارة كلّفنى

مغزى الأشياء التي أهوى

في ذهني طفلة تلهو

و أحلام تعلو

و قصائد موشاة بالسلم و الحرب

يذكراني...

من أكون غدا ؟

على متون الأرز طوقت يدك

بين النوم و الصحو

و أغنيات فيروز تصدح في المقهى

تلقنني نكهة الميلاد

و تعويذة الزيتون و النخل

هناك شغف يتعاظم فيّ

يستلقي بين الأوردة

حتى يخرج من حبري

انت... و الشعر

نشيد الوطن

و شمس البلاد

منذ مائة قرن

هذه انا ...حفيدة عليسة

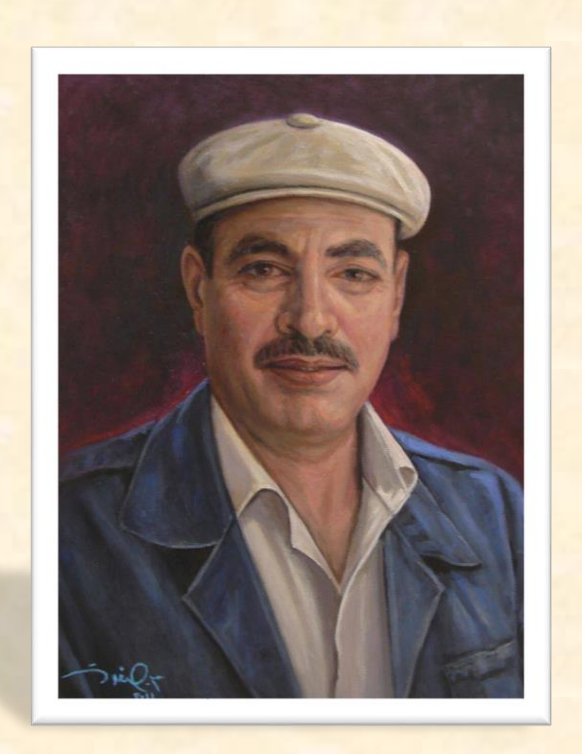
و انت فينيقي

من أرض الأنبياء

هدى الهرمي - تونس

خيانة الاعلام العربي، وتشويهه للحقائق
الإعلام العربي وثقافة الكره

عايد سعيد السِّراج – سورية



ونعود إلى الإعلام في العالم العربي , يحار المرء كيف يكون الإعلام رديئاً وتافهاً وغير أخلاقي إلى هذا الدرك من السفالة ؟ لماذا هذه الوضاعة في التعامل ؟ ولماذا الاستخفاف بعقول الناس ؟ وخاصة هؤلاء الذين يصدقون أن الذي تقوله الإذاعات , شيئاً صحيحاً المتتبع للإعلام في العالم العربي يعرف أن ّ الذي يجري مناقض تماماً , للمصالح الجوهرية للشعوب وأصحاب هذه الصحف وتلك الفضائيات ، يعتقدون أن زرع الخرافات من سحر وشعوذة وأكاذيب ، , و المحطات التلفزيونية التي وظفها أصحابها لصالح طوائفهم , وحشوها من المرضى والمعقدين الذين لم يحلموا يوماً بصورة – بالأسود + الأبيض، وإذا بهم الآن يوزعون عقدهم ووجوههم المـُقـَطـَّبَـة على – TV – ويصبحون من ذوي الياقات القرمزية , والبعض منهم يشعرك بالجلادين في غرف التعذيب الضيقة , وهو يطرح الأسئلة المتخلفة والمرتبكة والمربكة ،على هذا الأرنب المذعور الذي عمل معه لقاءاً تلفزيونياً على الهواء , فهو يقاطعه ويتكلم عنه , وقبل أن يكمل الإجابة على السؤال - يفاجؤه بسؤال آخر – بنبرةِ خبراء التعذيب – وهكذا ينتهي البرنامج دون أن يفهم المُحَاوِر (الغبي المضحوك عليه) ما هي القصة , ولماذا ورَّط نفسه في هكذا خزعبلات , فانتشار الخرافة والجهل , وتعميمها هما صفتان تلازمان الكاتب , والمفكر والأديب , ورجل الدين , وضد هذه المسائل صحيح تماماً – لأن الكاتب والمفكر , يستطيع أن ينهض بالوطن والمواطنة , ويعلم الناس العلم والمعرفة – والثقافة والديمقراطية ، مثلما يعلمهم الجهل والخرافة , فالسير باتجاه الوعي – والرقي هما صفتان للكاتب والإعلامي بامتياز – إذا كان هذا يؤمن برسالة الحرية وتهمّه الوطنية التي لا يصنعها الطغاة على مقاساتهم, وبالتالي يذهبون بالوطن والوطنية إلى الجحيم , بل لا يتركون الأوطان إلا خراباً ونهباً ليس للغزاة فقط , بل أيضاً للمجرمين الذين توالدوا كالفئران في أزمانهم.

الثقافة الإعلامية في العالم العربي , ثقافة متخلفة بامتياز , وقد لعبت دوراً سلبياً في تجهيل الناس , ومن حيث تدري أولا تدري , أعادت الناس القهقرى إلى الخلف , كونها لا تملك برنامجاً واضحاً ولا رؤية واضحة , وكون جميع المشاريع لأحزابها التي كانت تدعي التقدمية ، أو الوطنية ، أو الحرية ، أفلست تماماً في مشاريعها الوهمية , وكذلك الأحزاب ذات الطابع الديني ، حيث كونها تواجه ثقافات وحضارات القرنين الأخيرين , مما جعلها في ورطة , لأنها تقف ضد مشروع حضاري غيّر وجه البشرية , ويستمر التغير إلى الأبد , أما مشاريع العالم العربي , فلم تتجاوز مشاريع السيد ، والسلطان ، و الطاغية ، فإذا كان السيد أو السلطان – أبن القرية – تحول البلد إلى ثقافة القرية , وإذا كان السيد السلطان ابن عشيرة تحول البلد إلى عشيرة كبيرة , ولكن مفككة ومتناقضة , أما إذ كان السيد أو السلطان أبن طائفة فالمصيبة أكبر , وهكذا هو شأن ثقافة العالم العربي , الذي عزل نفسه عن العالم – متستِّراً بأوهام كاذبة , أو ديماغوجيات فارغة – أو شعارات أكبر من السلطان , والأوطان ضاقت أخيراً كخرم إبرة , وبذلك يكون السلطان أيضاً ضاق ذرعاً ، بهؤلاء الرعاع الذين يحيطون به , فلا بأس من فتنة هنا أو هناك , أو حرب هنا أو هناك , للخلاص من هؤلاء الذين يثقلون عليه حياته , لأنه يعرف أن الاستقرار قادم , فالفتن والدجل وزرع الأوهام – هي الحقيقة الباقية لسلامة الرأس وسلامة السلطة ومن هنا نرى مدى الجرائم والخراب الذي يقوم به الإعلاميون في العالم العربي , فالأدباء والكتاب والمفكرون الشرفاء – يعانون ما يعانون , وهم في الزوايا المركونة من هذا العالم المشرقي التعيس , إذ أنهم ولدوا في غفلة من الزمن , في هكذا ظرف , فلا مجال لغير المنافقين والدجالين , والذين يساهمون في تخريب ضمائر الناس وعقولهم , ولا مجال لظهور كاتب مبدع في هكذا بلدان , حتى لو كان أعظم من المتنبي – وشكسبير – ودستيوفسكي –وابن خلدون – إلخ ، طالما هو يعيش في هكذا بلدان غير نمّام ولا مدّاح – ولا رضّاءٍ للذوق الفاسد , من جماعة قرع الطبول والزمور – وندابي موتى القبور , فكيف لشعوب , لا ترتدي إلا جلباب أبيها تستطيع أن تخلق قيماً حضارية , وتتعايش

مع شعوب الكون بسلام ؟ كيف لأمم تطاردها عقد الخوف , وتخاف من الآخر المختلف كعدو دائم ومستمر وتؤمن برعاية مجاميع متخلفي أخر زمن أن تصنع حضارة ؟ لا توجد إلا في أوهامهم– وخرافاتهم التي تتقاطر الدماء منها على سيوفهم – سيوف الجهل ، والحقد ، والكراهية ، وساسة الدجل جهابذة الانتهازية والمصالح المغموسة بدماء الشعوب ، وإعادة زمن الإنسان الذي لا يستطيع العيش بدون القتل ، (كيف ؟) والسؤال الأبقى هو متى تستطيع شعوب العالم العربي أن تحقق إنسانيتها في دول ! فمشاريع الدول التي ظهرت في العالم العربي , كانت خبط عشواء , نشأت على مجاميع من العوامل غير الموضوعية , مثل الظروف الدولية الصراعات والتحالفات ، لم تظهر دول في عالمنا العربي ، بالمفهوم المدني لهذه الكلمة , ولا حتى بالمفهوم القانوني , مما جعل الدولة العربية تُحكم من قبل مجموعة من الأفراد , أو العائلات , أو الأحزاب التي يتحكم بها مجموعة أفراد وغالباً فرداً واحداً – هو الملهم الأعلى – فهل يأتي زمن – تستطيع الشعوب في العالم العربي من تحقيق سيادتها على أوطانها , أي سيادة القانون – وإنشاء الدولة المدنية – ذات النهج الديمقراطي , الذي يخلص الناس من حكم الطائفة أو العشيرة – أو الجماعة – وبالتالي يصبح الإنتماء للوطن هو الأساس ,– ، وبذا يتحقق المشروع الوطني – في الدولة الوطنية التي ينتمي إليها جميع المواطنين – تحت ظل القانون الذي يحاسب من يجاهر بطائفته أو حزبه على الآخرين ، ربما ! متى يستيقظ ضمير الإعلاميين , والمثقفين في العالم العربي ؟ ليعرفوا أن مهنتهم هي نقل الحقيقة , وليس الأكاذيب والدجل باسم السيد , وهل يستطيعون أن يلعبوا دوراً حضارياً وإنسانياً في مجالاتهم التي أصبحت الآن عملاً هاماً وخطيراً ؟ على – وفي - توجهات شعوبهم ، أم أنهم أو البعض منهم فقد الضمير , وشرف المهنة , وأصبحوا كالحيوانات المفترسة , لا يرتوون من لعق المال , ورؤية دماء شعوبهم تُمتــهَنُ على مذابح الجهل والأحقاد , بزعامة أرباب الهمجية, إذ أن معدي، البرامج غالباُ يلتقون , مع دعاة يدعون انهم يمثلون الإسلام وهم ليسوا لهم علاقة بسماحة الإسلام العظيمة , (وما أرسلناك الا رحمة للعالمين) قرآن كريم : أو بعض

مدعي الثقافة من المتخلفين والجهلة , والأكثر بؤساً أن هذه المفاهيم المتخلفة , تلقى رواجاً عند بسطاء الناس , وتُصدَّرُ كبضاعة رديئة إلى الجمهور الواسع الذي مع الأسف , لا يعي المأساة التي يضعونه فيها , إذ يتخذونه كوعاء , يحشون فيه كل مفاهيمهم وقيم الجهل لديهم , والغريب في هذه المسألة إبعاد كبار العلماء , والمفكرين , من كافة الاتجاهات , بما في ذلك أصحاب الدين , أو الأديان الأخرى ، وبذلك يحاولون إبعاد الناس عن قيم الفهم , إذ هم يضعون أنفسهم على أنهم مطرودون من أي عالم مضاء , لذا يذهبون إلى الظلام وطيور الظلام , هؤلاء هم / فقهاء الجهل / ومتخلفي الزمان , يا ترى هل يأتي زمان ؟ تبدأ تضاء فيه فوانيس الحرية ؟ أنا على يقينٍ من ذلك..

ملاحظة : نشرت هذه المقالة وسابقاتها بعنوان – الإعلام العربي وثقافة الكره وتُقرأ وكأنها كتبت لهذا اليوم كتبت بتاريخ- 2007/1/11م

دراسات نقدية

ديوان (سيلفي مع الوطن)
للأديب العراقي الأب يوسف جزراوي

نوميديا جروفي - الجزائر



الأديب البغدادي الكاهن يوسف الجزراوي ([3]) في ديوانه الجديد (سيلفي مع الوطن)

نورسٌ هَجرَ شواطئ العراق ليعود بين الفينة والأخرى ليبعث فيها حياةً بواسطة إصداراته الأدبية ذات النكهة البغدادية، وكأنه يمسح برزاد (نصوصه- صلواته) القنوط عنه وجه بلده..فالوطن كان حاضرا في معظم الكتابات.

أديبٌ عراقي مغترب غني عن التعريف، يطلق من غربته مجموعة من النصوص الأدبية الدسمة، وكأنه يحدّث روحه السمحة، دون أن يهتم لمن يسمع، مع يقينه بأن الوطن يسمعه بل الجميع يسمعه..هذا الصدق في البوّح، هو يوسف الإنسان نفسه.

لكنه في عين الوقت يقتحم صمتنا، غربتنا، يقرأ خبايا قصتنا وأسرار نفوسنا بحكمته وموهبته، فنراه يمسد أحزاننا بفطنته، ويخيط جراحنا ويضمدها بسلم نصوصه، فيواسي مأساتنا

ويكلم أوجاعنا ثم يصبر أحلامنا المشلولة وأمانينا المتلكّئة

فيعيدنا بإحساس حروفه المنبثقة من بحّة كلماته المعبّرة المعجونة بالرقي إلى

3

.نصوص أدبية بلغة الشعر والنثر والقصة الشعرية والومضة
للأديب العراقي الأب يوسف جزراوي
عن دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع



مرايا الأسئلة برجاء
نصوص مبتلة برذاذ حلمٍ

ولدغة حزن، فندّى الدموع يطفو في عيون حروفه والأمل يبتسم من فآه كلماته...فيناجي غربته بأمنية حبلى بالألم والأمل:

أيتها الغربة
أين الطريق إلى وطني....؟
بيني وبينه المحيط
فصيّريني نهرًا
يجري إلى بلادي.

الأب يوسف جزراوي، أديب قدير ومتمرس، واضح الفكرة، عالي الإحساس، أسلوبه الأدبي ممتع ومشوق، يوسع المدارك، تقرأ نفسك وقصة حياتك في كتاباته، فهو المتكئ على قلم، صُنع من نخيل العراق

الذي يقول عنه:

بلدي
أراكَ جريح القَلْب
مكسور الخاطر
فكيف أمحو دمعك
وقد بلغَ جرحكَ سّنّ الرشد؟
وماذا بوسعي أن فعل

لاجعلكَ فرحًا سعيدًا
وقد تعالت فيكَ أصوات الحزن؟!!
متى سأراك مُبتسمًا
كي تعاود اِبتسامتي
أشرقتها من جديد

فيُغْشَى عليَّ سرورًا؟ف!

..
موطني
رغم أنّك
لم تعد صوتًا جميلاً
في فَمِّ الدنيا
إلّا أنّي
أشتاقُ لنَّبرَتكَ بدموعٍ
فيها رطوبة دجلة
وملح الفرات!

وفي نص آخر يسوق لنا أمنية بنكهة العتاب تتألق فيها الصور الأدبية:

يا عِراق
كم تمنيتُ أن أَرْمِيَ نفسي
بين أحضانك واذرفُ دموعًا
باتت على الكتمان لا تقوى
أجلْ وَدَدْتُ أن تضَمّني
إلى صدركَ
لاجهش ببكاءٍ طويل

مثل طفلٍ يبكي
على صدر أمه
عَسى دمَوعي تشعركَ
كَم آذاني حُبّكَ
وآلمني بُعدكَ
لكنكَ كالعادة اِمَتَنعَتَ
كي لا تعاتبكَ دموعي وتؤنّبكَ.!

أديبنا يوسف الجزراوي الذي لامس قلمه جدائل الليل
يساهر النجوم حتى يغفو القمر
فيشكو للبحر في أرض الشتات فيناديه:
أيّها البحرُ
أنا ابن نهري دجلة والفرات.
وتارة أخرى يسرد لنا هذا المقطع من نص حجرة القلب:
البحار التي قصدتها وناجيتها
غَسَلَت قُنوط وجهي برَّذاذِ أموَاجها
وهي تخفي عني أنين مَدَامِعها.

ربما وجد الأب يوسف كاتم أسرار البشر ....في البحر الثقة
والقدرة على الإنصات بمجانية
وبالتالي يبوح له ويشخص أمور الحياة ويسميها بمسمياتها أمامه...
فنراه يجمع الصبر أمنيةً
ويدق الدمع قمحاً
ليصنع لقمة او كلمة
يطعم بها الجياع
على مائدة بحر الغرباء

مستمتعين بموسيقى الأمواج
ودموع الكمان.. فيشيد بالبحر:

سأضعُ وردة حمراء
على قبرِ الوفاء
وأمضي للبحر
صديقي الأَوحد
وأوفى الأوفياء
فهو الصدر الآمن
الذي يكفكف دموع الغرباء.

كما سيلحظ القارئ إن الديوان لا يخلوا من تناصّ إنجيلي بقوله في بعض النصوص:

" أبانا الذي في السموات
كيف لك أن ترى
اِستباحة حياة شعب
جبلتُه بيديك المقدستين
وتبقى ساكتًا؟!
.....
منذ أمدٍّ بعيدٍ
والعراقي مُعلقٌ على صليبٍ
باتساعِ جرح العِراق
ولا من طريق
مؤديّة للقيامة!
هل نحن شعب زائد؟

هل سَأمت من وجودنا؟
قل كلمتك
فالطرقات إلى السماء
باتت مزدحمة
بالشهداء من أبناء وطني!."

"وماذا ينفع الإنسان لو انتشر في كل الأوطان وخسر وطنه". "هل اِستَسَلَمَ العِراق للجُلجُلةِ..فصَرخَ العراقي مع المسيح الذي يُصلب فيه كلّ يومٍ: إلهي إلهي لماذا تركتني".

" أبتِ لا تغفر لساسةِ بلدي
لأنهم يعلمون ماذا يفعلون".

"في بلدي المشغول بدفن أبنائه،
أسمعُ صوت يسوع الصديق ينادي:
لا تخافوا
فأنا مع العِراق والعراقيين
إلى اِنْقِضاءِ الدهر".

وعن بعض الأصدقاء في زمن الغدر والوصولية والمصالح كتب:

لقد قلتُ كفى
لكَذْبَةٍ لطالما صدّقَتها
وهي صداقتهم ومحبتهم...
فلا تقلقي يا أمي
فأنا على ما يرام
ما دامت يديّ تصافح
يد الخير وأعمال المحبة

ولكني تعلمتُ
إن معظمَ الناس
كأسماء الكتب
نتحمس لها
وحين نطالع فحواها
نضجر وننفر بسرعة
لذا علّمت يَدِيّ
أيّ كتابٍ تتصفح.

من الجميل أن تجد الأديب يدمج الطبيعة، الترحال، الموسيقى، طيور السماء ، الأنا... في كتاباته...ففي نص أسماه (قبلة بفم الوداع)، يتودد للنوارس و للنخيل:

كَم وَدَدْتُ
وأنا أصافحُ العقْد الرابع
من عمرٍ أكلتهُ الغربة
أن استَدْرجَ النوارس
علّها تقرع أجراس الكنائس.
....
وكَم غازلتُ بجع البحيرات
عسى أن تطبعَ قُبْلَةُ اِشْتِياق
على جبين دجلة
وخدّيّ الفرات.
....
وكم توَددتُ لنخلةٍ
سعفها عانق السماء

لأهزّ جذعها
علّهُ يغدو بساط رَحيل
إلى ضفاف الرافدين
ومَزَامِير المُرتلين.

وعن ظلّه المُعمّد بماء الفرات يقول:

وصلتُ إلى صومعتي
فوَجَدْتُ ظلّي نائمًا
على عَتَبَةِ الباب!
بحثتُ عن المفتاح لأدخل
وإذا بي قد نسيتهُ في الداخل!!
نمتُ بجوار ظلّي
أنَفثُ عليه دخان سجائري
وكلّ منّا يحلم
بخطواتِ أمنيةٍ قادمة
من بلدٍ
اِغتيلت فيه الأمانِيّ.!

فأنت أيها القارئ العربي الواقف على عتبة ديوان سيلفي مع الوطن، ادخل وانطرب ببحة صوت النصوص

عن حكاية وطن ومأساة شعب، عن غربة غريب لا يشعر بالانتماء لهذا الكون الصاخب، عن التمرد وعن أمنيات إنسان ومعاناة كاهن وأحلام الغرباء..عن نصوص فيها أسى يلسع وأمل يتسع، كُتبت بذوق عال وتمرس.

تلك هي حكاية الحكاية التي جاورت خطوات المؤلف في ليالي الاغتراب..حتى بلغت حدّ النجوى.

ففي احد النصوص
يئن الجزراوي بنجوى حائرة فيكتب:
يا ربّ
لقد ضَاقَت بِنَا كعراقيين....هذا أصْل الحِكاية.

الأديب الكاهن يوسف جزراوي الذي تفرغ للأدب والكتابة كليا منذ بضع سنوات مضت لم يكن مقلداً في ديوانه هذا أو كلاسيكيا- نمطيا، بل له خصوصية واضحة وأسلوبا ومجازا تعبيريا خاصا متفردا به عن غيره بعد ان استلهم فيه الذات والوطن والاغتراب والآمال، الطبيعة، الإنسان..، فالنصوص في أصلها حركة عكسية انطلقت من نفسه ووجدانه إلى الغربة والوطن وآهات الإنسان والعكس بالعكس..

وكل من يقرأ قصائده سيهيم ويبتهج ويعانقه الحنين إلى عوالم فسيحة بمعانيها المتضادة، لأنها كتبت بنفسٍ غير مألوف وروحانية مختلفة.

فألف شكر لصديقنا الأديب والكاتب الكبير يوسف الجزراوي، كاهن الكلمة، وعراب المعنى لأجل هذه الصلوات الأدبية والترانيم الشعرية المدبوغة برمال سواحل البحار

التي لن تسقط من تضاعيف المكتبة الأدبية..فالبحر والنهر والظلُ والليل والطبيعة حاضرة في النصوص بشكل لا يخلوا من التكرار غير الممل في تنوع يشدك دون أن تدري... فنقرأ له:

قرب النهر الهولندي
الذي اِعتدتُ اِرتيَاده
ثَمَّة حديقة تحتضن ضريحًا
دفن فيه نصف روحي
وثَمَّة فراشات نائمة
اِفتَرشَت زهور الضَّرِيح وَسادةً
وثَمَّة أشجار في عناقٍ صامت،
فجأةً عانَقَني الحنين
فعانَقَتْ روحي المُنشَطِرة
إلى نصفين بعضها البعض
ولذَتُ بالصّمتِ والدموع
وبقي المشهد هكذا!
....
اِرتديتُ مِعطَف الذّكريات
وتسكعتُ إلى النهر مجددًا
وقفتُ أمامه بِسُّكُونٍ
لأبوح له وأُسكّن الأوجاع
وأسكبها في زجاجة الكلام
لتغوص بخاصرةِ الليل
صرختي المَكْتُومة
فالوردة التي اِمتَطَت
جَوَاد الأمنيات
عادت ميتة على فَرَسٍ
له صهيل كالبكاء!

ولم يغب عن المؤلف أن يطرق أبواب التساؤل الوجودية فيرى أن الحياة حفلة تنكرية كبيرة على مسرح الوجود

يلعب كل واحد منا دوره، وغالبا لا يختار المرء دوره؛ بل الدور يفرض عليه أو يختاره.

فإنه في قصيدة الليالي الدامسات يرى أن الحياة حلبة مصارعة كبرى مشبها فيها البشرية بثيران تخر صرعى الواحدة تلو الأخرى. بعد ذلك يعدد الشاعر مجموعة من الخسارات والانكسارات التي يحصدها الإنسان في مسيرة العمر إلى ان يتساقط رويدا رويدا من شجرة الحياة...فالموت لا يأتي مرة واحدة فجأة، بل على مرات عدة ومتكررة خلال رحلة العمر إلى أن تحين لحظة الرحيل الأبدي...هذا ما قاله لنا في بعض النصوص:

حلمٌ تآكل...
قرفتُ من كل شيء.
أن ترى الزُنَاة في أروقة أقدس الأماكن.

أما عن حبه الكبير للعراق فكتب:

يا عِراق
عشتُ البعُد بالقُربِ منكَ
فأبتعدتُ ولازلتُ أَتَنَفَّسُكَ بعمقٍ
رغم المسافات الطويلة.
أجلْ
اِسْتَنشَقُ زَفَيركَ شهيقًا عميقًا
كي لا اختنقُ من بعُدي عنك.

وفي نصٍ آخر يقول:
....فأيُّ حُبٍّ أحُبّك
حتّى الحُبّ تعجب من حبي
لذا لن ابيعك
في سوق الأوطان
فالوَيْلُ لي
إن متُّ على حبٍّ
غير حُبِّ العراق.

وفي موضع آخر يسرد لنا إشكالية حبه لبلده:

قررتُ أن أصلحَ الخطأ
وأرمي عليه يمين النسيان
بعد أن غسلَ حُبّي
وعلّقهُ على حبالِ الفراق
ليجفّ تحت شّمُوس الوداع
فالخطأ الوحيد الذي اِقترَفتَهُ
والخارج عن إرادتي تمامًا
إني كنتُ متَيَّمًا بحبِّ بلدٍ
يُدعى العراق.

وعن بغداد كتب:

حين طوّق حزام الموت عنِق بلدي
وضعتُ أذني على قَلْبِ مدينتي
فلم أسمع نبضها.!!

أما عن بغداد وحكاية ترحاله دوّن لنا:

وكلُّ مدينةٍ....
حلّقتُ في أجوائها
وضعتها بجوار قلبي وشكرتها
إلاّ مدينة واحدة غادرتها
لكني في حُجْرةِ القَلْبِ
أسكنتها لوحدها.

وعن سياحته الثقافية يقول:

كلُّ العواصم التي مرّرت بها
كانت تشمُّ فيَّ عَبِق الحضارة
دون أن أحكي لها
من أيّ عاصمةٍ جئتها.!

كما يزخر الديوان بالعديد من الومضات نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

بلدي
يوم أمس
بكيتُ في الكنيسة
كما لم أبكِ
في حياتي قط!
فسقطَ من عيني دَّمع
جمعتُ كُفوفي
وجثوتُ لأجمعه

فكان مطر السماء
أقل منه!
وما الدموع؟
سوى صلاة صامتة
لا يفهمها سوى الله.

ويصف غربته فيقول:

أيّتُها الغربة رُحماكِ
يوسف كنتُ لكِ
فكنتِ لي بئرًا!!

وفي ومضةٍ أخرى عن الغربة يكتب:

لازلتُ أقطفُ
من صمتكِ صمتًا
أرمي به
في قعر الأعوام!
فحتّى متى سأجمعُ
من صّمتكِ حيرة
تنمو وتتسع وتكبر
مع الأيام؟
أصائمة أنتِ عن الكلام؟
فماذا دهاكِ
أراكِ مثل فراشةٍ
مصابة بالدوار

تهيمُ حول وردةٍ
بلا رحيقٍ و وئام !؟.

ومن جديد يناجي القارئ بنص عن الاغتراب:

كَم انفردتُ بنفسي
وفاوضتُ ذاتي
على حواف الأرصفة
المُبتَلّة بدموعِ الغرباء
من أجلِ عزلَةٍ
لا أعلمُ كَم تطول
لكي أُهادن عقلي
واستفتيّ قلبي
للانفصال عن الغربة
فأرسل لها قبلة
بفَمِّ الوداع
من أرضِ وطنٍ
صلبني فوق جُلجُلة المنافي
وأنا ما بلغتُ عمر الورود!

ولم يغب عن الديوان بعض النصوص الوجدانية عن غربته الطويلة:

في الليلِ الموجع
أقفُ على عَتَبَةِ قَلْبكِ
أتلصصُ على نوافذِ غموضكِ
لأنصتُ إلى صّمتكِ الناطق
فالحوت الذي أخذَ الحذر

من الخلجانِ والأنهار والبحار
سقط غريقًا
في شلالات عينيكِ!

وكتب في نص نثري آخر:

مدينتي
لا صوتٌ منكِ ولا صدى
لكني لا زلتُ التَقطُ صوتكِ
من خشخشةٍ جميلة
كانت تأتيني من ضحكةٍ تَطرَّبني
أشبه بموسيقىGiovinni Marddi

وعن الصمت كتب:

عاصمتي

متى ترفعين الحجر عن صمتكِ

فقد أنهكني كرّكِ وفرّك

وفقتي البحر

في مدكِ وجزركِ!!

لذا سأصّمْتُ لتسمعيني
فالصّمتُ حديث
له ألف لسان
يجيد كلّ اللغات...
وليس من عملٍ أو حديثٍ

فيه بركة وإبداع وحوار
إلاّ وسبقه صمت وإختلاء وصلاة..
لذا سألتزمُ السكوت

وأكتفي عن الكلام المُباح
إلى أن يطلّ عليكِ بدر الكلام.

وفي نصٍ مغاير يتسلق فيه على حبال الوجود فيقول:

لازلتُ أُخبئ الفرح
في حقيبة الحزن
لذا سأبتسم بوجه الأحزان
فالفرح الذي انتظرته
تاهت منه الدروب!

أما عن الدموع فقال:

لن استحي من دمعتي
لأنني إنسان
ومنذُ متى تستأذن الدَّمَعَة
عَينِ صاحبها؟
فقد ذرفتُ الدّمع
يوم هجَّرتُ من العِراق
ويوم غادرتُ هولندا
وفي كلّا البكائين
كانت هُناكَ دمعة
على بلدٍ
قد لا أعود إليه مُجددًا.

وعن الأحلام والأمنيات العالقة بكعب الظروف ساق لنا الجزراوي:

حلمٌ حلمناه معًا
اِنسَكَبَ في فنجانٍ مكسور!
كالذي أدلَقَ عطرًا
من زجاجةٍ كبيرة
في زجاجةٍ صغيرة
سَقَطَ في داخلها
أقل القليل منه
وسالَ معظمه على جوانبها
وتَبَدّدَ في العدم!

من نصوص الديوان المميزة والجميلة:

حكاية نزوح، يوم تصعلك الأمريكان ببلدي، وردة على أنقاض حلم، الدموع اصدق المراثي،قبلة بفم الوداع، أصل الحكاية، جثة تثأر من قاتلها، حجرة القلب، صلاة منزوعة الدسم، الإبرة تكسو الناس وهي عارية، خداع الأوهام، أمنية على عتبة الدار، الصمت جثة المكان، باعوا الوطن بالتقسيط، على سكة الوفاء، قهقهة في جنازة رجل، ماذا دهاك يا وطني، وصية عراقي مغترب، أقطفُ من الصمت، حلم تآكل، الله كريم يا عراق، باب الوطن، سائق التكتك، حلم فاته القطار، إلى ساسة بلدي، أبي قال لي ذات مرة، الدموع صلاة صامتة، حدثني النهر، سجون الصمت، ما اشبه ليلة اليوم بالبارحة، حتّى متى، حطب الكلمات، أنا كالمطر اترك العطر والاثر، عداد العمر.....الخ من النصوص والومضات.

صديقنا الأب يوسف(النورس البغدادي) المغترب عن الديار جلّ الشكر لك على هذه التحفة الأدبية، فأنت في أفئدتنا نحن القراء وفي قلب العراق قصيدة جميلة وكتاب خالد بتوازن إنساني وأدبي ومؤلفات مثمرة ورائعة لها عبق بخور الكنائس وأريج الإنسان.

إنها دعوة صادقة وملحة لقراءة ديوان سيلفي مع الوطن، فهو في رأيي الأدبي من اصدق وانضج ما كتبته لنا أنامل وجدان الأديب الكاهن يوسف جزراوي، فالديوان كغيمة حبلى بالمعاني الإنسانية والصور الأدبية والنصوص الشعرية بمذاق الألم والأمل.

أبونا يوسف شكراً مرة أخرى على هذا الحريق من حطب الكلمات، المشتعل في روحك النقية الساكنة بجسد جبلته يد الله من طين العراق، أرض الطيبة والمتنبي والإبداع، نعم شكراً على مسك الرحيق.

والكثير من الامتنان لدار ميزوبوتاميا على نشر هذا الديوان الطافح بالإبداع والإمتاع والإقناع.

فلا شك لي كقارئة ومختصة في المجال الأدبي أن نصوص ديوان سيلفي مع الوطن، ستحطُّ رحالها في أفئدة الناس وتستقر فيها، لتبعث فيها دفء الأوطان وحرارة الحياة ومعانٍ تمس صميم الإنسان.

إلى صديقنا الأديب والأب يوسف جزراوي اهدي تقديري وتحياتي ودي، وأبارك له هذا الإصدار المميز ، متمنية له إطلاق المزيد من إبداعاته في فضاءات الأدب والإنسانيات.

نوميديا جروفي/ الجزائر.



القصة القصيرة

قبل فوات الأوان

من واقع تظاهرة تشرين في العراق

هادي المياح - العراق



.١

لم ينتبه سائق المركبة ذات العجلات الثلاث، إلى حركة المتظاهرين فوق جسر الأحرار، وهو يراقب بشغف أحد أفراد القوات الأمنية في الجهة المقابلة. تقدم بمركبته النارية نحو أحد الحواجز، وراح يلتقط الصور من مكانه منذهلاً من غرابة سلوك ذلك الجندي، فقد أصبح بطرفة عين عند حافة الجسر تماما. ويبدو أنه بعد أن تجرد من سلاحه ومعداته القتالية، قد اتخذ قراره النهائي وغير المتوقع. نظر إلى أسفل الجسر، فشاهد جريان ماء النهر في الأسفل يتدفق بسرعة. بينما على الأرض، بمستوى النظر، كان كل شيء يسير ببطء. بالرغم من تصاعد فورة الاحتجاجات في أسبوعها الثاني .

على مسافة منه، حلقت مجموعة من النوارس البيضاء، وراحتْ تحوم حوله. بقصد او بدون قصد، جازف بعضها بالهبوط أسفل الجسر. فصار الماء لونه أبيض ونبتت على أمواجه أجنحة. عند مواجهة النّهر، لم يكن هناك بد من الكلام. حين لم يعثر على ما يقوله. صمت، ولم يفكر أو يشعر بشيء. كلمة او كلمتان لا تعنيان له شيئاً، قبل أن يترك نفسه ليسقط. لكنه في النهاية، زفر كلماته بشكل عفوي، فخرجت متشظية وساخنة مثل قذيفة مولوتوف .

.٢

صعد العسكري الجسر. سار بخطوات جادة نحو المنتصف حيث اعلى نقاطه الارتكازية.. واجهه تيار من الهواء المشبع بدخان الحرائق.



اصطدم بأول حاجز كونكريتي واجتازه. ثم تلاحقت خطواته، مواصلاً السير إلى أمام. توقف هنيهة عند الحاجز الأخير. نظر الى الخلف، لقد صار على مسافة بدت له بعيدة وأكثر هلامية من كابينة المقر. تخلّى عن كل ما يحمل من معدات وقنابر دخان، وأخفاها تحت الرصيف..في نفس الوقت انتفضت المركبة النارية الرابضة قرب جبل أُحُد وأفرغت حمولتها من عدة الإسعافات، الكمامات، قناني البيبسي، وعلب المياه المعدنية .

عندما ألقى الجندي نظرة سريعة الى هناك، اصطدمت نظراته بسائق المركبة الذي ظلّ واقفاً، وقد توتر شعر رأسه، مثل اسد يستعد للوثوب. وابصر من مكانه "أُحُد" شامخاً ، تتراقص الأضواء من حوله. وسمع هتافات الشباب وتراتيلهم، تشبه أنشودة عفوية تنبعث من الساحة ونفق التحرير.

٣.

خرج من غرفة السيطرة، تقدم خطوات نحو حافة رصيف الجسر، خطرت على باله صور الشبّان الابطال، من أصدقاءه الذين عرفهم من الصولة الاولى على المطعم التركي.. تذكّر افراد عائلته..تمنى لو أنه فقد الذاكرة قبل أن يستلم أمر الحركات الجديد، في غرفة العمليات. وكان وقتها يضع سماعة البلوتوث بأذنه، يستمع الى هواجس نفق التحرير. كان الرجل مستعداً لأن يلقي بنفسه في النّهر.

٤.

تأمل العسكري الخريطة المعلقة على جدار غرفة العمليات، داخل الكابينة. لفت انتباهه مجموعة الأسهم الموجهة نحو جبل "أُحُد" والأماكن المحيطة. تخيّل المعركة التاريخية قبل اكثر من الف عام. ثمة من يقول بأن التاريخ يعيد نفسه، لكن الصورة لم تكن كما هي ، لأن الشخصيات تتغير والأماكن تتبدل. فتوقع أن المعركة القادمة ستكون غير متكافئة ولم يكتمل فيها النصاب. وعليه أن يتخذ قراره بحزم، ويسجل موقفاً يذكره التاريخ. فان "كراجة" من غزّة حرق نفسه محتجاً على الحكومة. وبسبب الفقر وسوء الأوضاع في تونس، أضرم الشاب "الحبلاني" النار بنفسه احتجاجا على الحكومة ايضا.. شعر بان نار الاحتجاجات تتوهج وتستعر بداخله، وعبر النّهر في كل ساحات التظاهر. وأن لهيبها يزحف رويدًا من بناية المصارف والبنوك. عند ذاك تأكد له بأن قافلة أبي سفيان ما زالت محفوفة بالخطر.

.٥

صوّر مشاهداته من الخريطة بجهازه الموبايل، وسجلها على قصاصة ورق . مع هوامش التداعيات التي فرضت عليه.. لكنه دعكها بقوة قبل أن يخرج. واحترقت حروفها في باطن فمه وأحرقت شفتيه. شعر بوجع يتناوب كالصداع في رأسه.. وعلى غير العادة ، اشتدت الرطوبة داخل كابينة العمليات تحت الجسر..فخرجت الأوامر مبللة.. دفعته التيارات العشوائية وجرفته بعيدًا..شعر بانفصال شبه تام عن مركز القيادة والسيطرة.. احتفظ برأسه ساكنًا واكتفى بتحريك أطرافه، ثم خرج.

.٦

في الخارج كان الفضاء واسعاً، احتلّ سائق المركبة مكاناً مناسباً فيه. رآه يعيد النظر في القصاصة الورقية، كمن يدقق ما كتب. ثم اجتاز الحاجز الأول، الثاني، الثالث، الرابع، وتوقف عند الحاجز الأخير .

.٧

في الحاجز الكونكريتي الخامس، لم يعر اهتمامًا لسلاحه وباقي معدات القتال التي تركها تحت الرصيف..هي بمثابة هدايا للمتظاهرين، وعليهم استخدامها في الوقت المناسب.. غمرت الرطوبة جسمه وملابسه.. غطى المنطقة ضباب ودخان كثيف.. ارتفعت حركة الأمواج بغضب غير مسبوق وازدادت حركة النوارس وهي تخرج نعيقاً وترمي بنفسها في النّهر ..صار المشهد أكثر بياضاً بعودة النوارس المحلقة. لكنّه رآها بعيدة قبل أن تختفي بالمرة. وكان العسكري أشبه بنورس كبير يهبط بأقصى سرعة في عمق النّهر .

سمع هسهسة تضرب أوردة أذنيه:

" سقط العسكري، غرق العسكري "

عندما انتبه، وجد نفسه مسجىً على رصيف الجسر. بعيدا عن مجموعته القتالية وغرفة الحركات. يتقاطر الماء من نقيع ملابسه. لم يكن بقربه تلك اللحظة، غير شاب ذو وجه مألوف تزينه ابتسامة راضية.. ومركبة "توكتوك" فارغة ، تحمل راية بيضاء.

القصة القصيرة

في السوق

جيكور صالح – العراق



زقاق فرعي يحتضن دارنا الصغيرة، يتصل بزقاق فرعي آخر، يوصل هذا الاخير الى الشارع الرئيسي الذي يؤدي الى كل طرق العالم، كما كنا نظن، فهو يوصل الى رأس التبليط ، ومنه الى الاولى، بداية مدينة الثورة ، ومن تلك البداية تبدأ كل البدايات، الى الباب الشرقي و باب المعظم والى النهضة مرآب الرصافة العظيم.

كان علينا إجتياز هذين الزقاقين بقفزات تطول أو تقصر، فوق خطوط متعرجة من الحجارة وعلب الصفيح الغائرة في الطين ، أتابع خطوات أمي الحائرة ، أدوس ذات الأماكن التي تمر عليها، تغرس قدمها هنا وهناك ، ترفع نعلها اللاستيكي وتسير حافية ، خشية أن يغور ويضيع ، مثلما ضاع شبيهه، قبل أسبوع في ذات الأماكن..

لاتستطيع حملي ، ولاتركِ أسير لوحدي ، كنت ثقيلاً وهي نحيلة، تجرني تارة، وترفعني من أبطي تارة أخرى خشية أن أسقط في الوحل ..

كنت أتابع (أبو دبيلة)* السابح في البرك الواسعة المغمورة بمياه الأمطار، التي أغرقت الأزقة والبيوت الفقيرة..

بلغنا بعد عناء طويل، الشارع العام، وبعد أن تعفرت عباءة أمي وقدميها بالوحل والطين.

تعالت منبهات الصوت وأبواق السيارات، لتملأ فضاء المدينة الحالمة،الدافئة.

ركبنا الباص الصغير المتجه الى النهضة، الأجرة ثلاثون فلساً، أجلستني أمي في حضنها، كي لاأُحسب راكباً يتحتم عليها دفع اجرته ..

ركابٌ يصعدون، وركاب ينزلون، قدور وأواني وصينيات، تفح منها رائحة الحليب والقيمر، رجلٌ يحمل قفص دجاج، تصايح مع السائق، حول دفع أجرة الحيز الذي شغله ذلك القفص ، نزل غاضباً ، سب السائق ولعن الزمان الذي أستبدل عربات الحمير بالسيارات ، ظل السائق يثرثر ويشتم ، ويصفع وجه الرجل الذي غادر الباص، في الهواء..

ولكي نبلغ وجهتنا، كان يقتضي علينا إستبدال الباص الصغير من مرأب النهضة، بآخر سيتجه بنا نحو سوق الشورجة..

هبطت أمي ، حملتني على كتفها لبضعة خطوات ، ثم أنزلتني لاهثة:

أصبحت رجلاً يا أبني ، ساعدني قليلاً ، ليس بمقدوري حملك، فأنت لم تعد صغيراً، أليس كذلك ياحبيبي ؟

أومأت لها بزهو، ثم انطلقنا بإتجاه السوق..

المكان مكتظ بالعابرين والمتسوقين والباعة، عربات يجرها البشر وعربات تجرها الدواب، لمحتُ تلاً من الأكياس ينوء بحملها رجل مسن، على ظهره ، لايظهرمن جسده سوى القدمين وكأن الأكياس تسير على عجلات صغيرة..

قطع الطريق ببطء ، توقفت السيارات وعلا زعيق منبهاتها وصيحات سائقيها المتذمرة، كنتُ وأمي نسير خلف هذا الحمّال، أحتمينا وراءه من العربات المسرعة..

دخلنا السوق ، أصوات الباعة المتجولين وأصحاب البسطيات، تصم الآذآن وهم ينادون ببضاعتهم على المتسوقين.

كانت أمي تتحاشى الإصطدام بالمارّة ، فظلت تجرني وراءها مثل جروٍ صغير!

توقفتْ عند بائع البهارات، ثم محل الأواني البلاستيكية ، إشترت لي نعلاً أسفنجياً أزرق، ولأختي أساور ملونة..

كنت مأخوذاً بمنظرالمصابيح والألوان، أطلُ على السلع من خلال الفتحات الصغيرة بين اقدام المارة، أو تلك التي تحدثها حركة أيديهم وهي ترتفع وتنخفض ، أمدُّ عنقي أو أقف على رؤوس أصابعي، ليتسنى لي رؤية البالونات الملونة والسيارات البلاستيكية والحلويات المصبوبة على شكل أسماك وخراف وطيور..

كانت كَفّي الممسكة بطرف عباءة أمي، تتعرق، فأفلتها بين لحظة وأخرى وأمسحها بثيابي، ثم أعود أتشبث بالعباءة، خشية ان أتيه في هذا الزحام الرهيب..

سارت العباءة أمامي، وأنا أتبعها ، ابتعدنا عن الزحام ، ثم دلفنا زقاقاً صغيراً، بيوته متداعية، نوافذه صماء وجدرانه قذرة ومنتفخة ، أصبح مسيرنا أسرع وأسرع ، لم أعهد أمي تسير بهذه السرعة، تغلغلنا في عمق زقاق ضيق، لامنفذ له، توقفنا أمام بابٍ خشبية قديمة، غرقت حتى منتصفها في الشارع، جذبت العباءة وصحت :

يا أمي تعبت..

إلتفتت المرأة إلي، وصرخت بي حين أكتشفت أني كنت أتبعها، مازال وجه تلك العجوز راسخاً في ذاكرتي ، وجه صارم مخيف ، حواجب كثيفة ، ونفشة شعر أحمر إنفلت من شيلتها، وعلى ذقنها المتغضن شعرات لحية خفيفة !

تهالكتُ على الأرض من شدة الذعر، ثم انتفضت واقفاً ، أصرخ وأصرخ ، كنت أصرخ وأنادي بلارجاء ، فالزقاق مسدود ، والأبواب موصدة ،هربت الى كل الجهات ، بدأت المساحة الممتدة أمامي، تدنو وتدنو، ضاقت الجُدران من حولي وأطبقت على صدري ، تضببت عيني ، ثم إنطفأ كل ماحولي..

حلقات ملونة تتشكل وتختفي أمام عيني ، أصوات تترجرج كأنها قادمة من قعر بئرعميقة، أصداء تبعث من المجهول، وجوه غريبة تدور حولي، أنوف كبيرة ، عباءآت، يشماغات، قهقهات، صرخات، أيادي تستطيل وتقصر، تلامس وجهي، تجس نبضي، تتحسس أنفاسي..

مسكين يبدو أنه ضاع من أمه ؟!

يتركن أولادهن وينشغلن بشراء اللباسات الداخلية وحمالات الصدر، تفووو عليهن بنات الكلب، يخلفن مثل الأرانب ، ولايحسُنَّ التربية ، قالها صاحب أكبر أنف في الوجوه التي تدور حولي..

لاأعرف إن كانت تلك الوجوه تدور، أم هي الأرض، أم أنا الدائر؟!

إنعدم الوقت، تداخل الزمان والمكان والوجوه، رفعني أحدهم على كتفيه، بعد أن أستعدت شيء من وعيي..

ما اسمك ياولد ؟؟

علاوي..
يعني أسمك علي لو علاء، لو شنو ؟؟

لم يفلح الرجل بإنتزاع الجواب من بين شفتي، فالشهقات والدموع خنقتني وحالت دون إنبعاث صوتي..

أين كنت أنت وأمك، في هذه الجهة أم تلك ؟؟

يأس الرجل من سماع ردي ،..

دخل السوق وراح يصيح بأعلى صوته : منو ضايعلة ولد ؟؟ منو ضايعلة ولد ؟؟

تبدد صوته وذاب في صخب السوق، ثم علا بالنداء من جديد، كان بكائي يزداد وذعري يشتد، كلما أسمعه ينادي وكأنه كان ينادي على بيعي!!

مشهد السوق بدا لي أكثر رعباً وأنا أجلس فوق كتفيه، مضى الرجل يشق طريقه بصعوبة وسط الجموع ويصيح.

توقف لدى حشد من الناس، تحَلّقَ حول إمرأة إفترشت الأرض، كانت تلطم خديها وتنفش شعرها وتصرخ.

إلتفت الناس نحو الرجل الذي حملني، حدقوا بي وبالمرأة ، ثم صاحوا:

وجدوه يا أختنا وجدوه ..

هبطتُ من على كتفيه، هرعتُ الى أمي و إرتميت في حضنها..

بَكتْ..

بَكيتُ..

بَكينا..

حملتني بعد عناء، على صدرها، في عيني بقايا الدموع، وفي يدي النعال الأسفنجي الجديد..

***أبو دبيلة : صغار الضفادع وهي في طور نموها الذي يشبه السمك ف.**



القصة القصيرة

المارد الأسود

خولة محمد فاضل - الجزائر



واقفة في شرفة بيت مهجور بمحاداة الواد الكبير ترقب مياهه الصافية الدافقة وهي تنساب بلا انقطاع وكأنها عصور من السخاء وفي الروح ترسم عوالم حالمة يزهر فيها الربيع وتتلالأ نجوم السماء ..ومن فينة لأخرى تبرق في ذاكرتها فصول حياتها مشوشة بظلال الليل ورعونة رياح الاجتياح التي بعثرت كل صورها وأوراقها في فضاءات من شجن ورماد ..يتوهج فيها الأمل دافئا يذيب صقيع الفتور والرتابة المتكدس على صدرها..وفي ذهنها تلاطمت آلاف الخواطر المتضاربة والأسئلة المحيرة التي لم تجد لها إجابة حول الأحداث الأخيرة التي عصفت بأمن الوطن..وجعلت سكان الأرياف ينزحون نحو المدن طلبا للأمن والسكينة..تدور في حلقة مفرغة دوامة من الشك والتوهم لا مخرج لها منها..سياج شائك يطوق روحها الوجلة..غير أن هدير المياه المتناهي إلى سمعها كان يقطع عليها خلوتها ويخترق جدار الصمت المريع الذي راح يتهاوى فوق ضلوعها ويتكوم في الحقول التي اصطفت بجانب الواد تغازله بخضرتها.. كانت أمل قد قصدت البستان الصغير لقطف بعض حبات التين الناضجة وهي تحضن ابنتها الصغيرة إلى صدرها بيد وتحمل سلة بنية حيكت من أعواد الخيزران باليد الثانية.. سارحة الذهن شاردة تتأرجح خواطرها بين مياه الواد المنسابة ورأسها الصغير وبالها مشوش كأنما تطحن فيه الرحى الأفكار والهواجس ..كانت ثمة أفكار غريبة سوداء قد تسللت إليه محملة بأوجاع الوطن ..المحنة الأخيرة التي عصفت به..والتي تدفقت منها رائحة الموت ومجار الدماء من كل حدب وصوب. وألقت بظلالها المبهمة في النفوس ..فبدت كل الأشياء حالكة غارقة في العتم..وعم الهم السواد الأعظم من الناس..يستفهمون عن حقيقة هذا الزحف اللعين

ومصدره..لقد افتقدوا الإحساس بالأمان والطمأنينة..و تعالى ضجيج الوجل والعويل يعزف اللحن الخريفي الحزين..ذبلت أزهار الروح المتفتحة..ويبست براعم الامل واكفهرت السماء وحجب الضباب الرؤى عن البصائر..لقد أغتالت الأيدي الشرهة لعل الدماء كثيرا من المثقفين والفنانين وكبار الشخصيات..واغتصبت الحرائر وكممت الأفواه بقوة الرصاص والاختطاف..وبينما خواطرها تسبح في هذا العالم المرعب بلغ سمعها وقع خطوات تقترب منها بخفة وسرعة ..فتنبهت إلى الخطر المحذق بها ..فإذا هو المارد الأسود الذي كثيرا ما سمعت عن أخباره من جاراتها وأبناء قريتها..يقف أمامها كطيف رهيب قفز من العدم..فركت عينيها لتتبين الواقع من الكابوس ..وقع بصرها على الرشاش منتصبا في يده مصوبا نحوها..رفعت بصرها أعلى فرأت القناع الأسود يغطي وجهه الذي لمعت منه عينان حادتا النظر تقدحان شررا كعيني صقر جارح قد أعد مخالبه لينقض على فريسته..ومن هول المشهد وقسوة المفاجأة ارتعدت فرائسها وتسمرت في مكانها ..وبعد هنيهة من الزمن لاحت أطياف أشباح خلفه بدت لها مشوهة الوجوه قد اشتعلت النيران في رؤوسها المحشوة بالحقد والكراهية ومكائد الشياطين..تشبه كثيرا وحوش الأساطير والخرافات التي كانت تحكيها الجدات في ليال السمر حينما كان يتحلق حولها أطفال الحي ..كانت الصور مشوشة متداخلة متماوحة ككابوس مريع اكتسح ليلها غير أن وقع الخطى والصياح المتناهي إلى سمعها جعلها تدرك هول المصيبة التي وقعت فيها..كانت ترتعش كأن بها مسا من جان ..راحت تضم ابنتها إلى صدرها بعنفوان وهي مشدوهة تحملق في الوجوه المرعبة المغبرة والعيون المحمرة الحادة النظرات..واللحى الشعثاء الكثة الطويلة وكأنهم قدموا من زمان الجاهلية الأولى أو فروا من السجون العتيدة التي تفنن سلطان البلاد في تشييدها.. تفحصها المارد

بنظرات حارقة مخيفةراحت تلتهمها من أخمصي قدميها حتى أعلى رأسها ثم تقدم نحوها أكثر وأمسك بطرف خمارها وهو يكبر ويهلل وقال مخاطبا زبانيته: لقد ظفرنا بسبية..غنيمة مباركة ستكون قرباننا الليلة..ليباركنا الرب..ويزيد من نعمه علينا..ثم استدار خلفه إلى رفاقه متما حديثه: سأقيد السبية وأعصب عينيها..سنأخذها معنا..ستكون ليلتي رائعة ..هذه الجارية ستكون خاصتي.. كانت أمل سيدة جميلة بيضاء ممتلئة تسر الناظر وتشده نظرات عينيها الذابلة الحزينة..وحمرة خذيها تزيدها بهاء وطلاوة..وقد أضفى حجابها الأسود غموضا يدفعك لمحاولة استكشاف عالمها ومعرفة أسرارها..راح المارد يتأملها أكثر وهو يتحدث إلى أحد زبانيته ..يا أبا معاذ إذا ماتت السبية قيد اسمها بكنية السجينة الشهيدة واعطيها رقما في قائمة الضحايا..فنحن نؤسس لدولة عادلة تحفظ حقوق الجميع .. وانطلق يقهقه في هيستيريا عارمة.. لم تكن أمل تعي جيدا ما يدور حولها ..وقد مر أمامها شريط حياتها وذكرياتها ..استرجعت أيام الدراسة والتفوق وقصة زواجها ..وأمومتها ..وعديد محطات حياتها الهامة..ولم تجد فيها مأزقا أشد من خطبها هذا ..فحتى الشمس غاب شفقها الأحمر والظلام سيخيم قريبا ويحجب عنها نور الحياة وربما اقترب موعد حتفها ..تحملق واجمة من غير حراك ..تتفرس وجه المارد المحجوب وعيناه المحمرتان تقدحان شررا..وهو لا يتوقف عن القهقهة..ثم شرع يرقص ويضرب الأرض بقدميه ..ومثله فعلت بقية الأطياف الغريبة حين شكلت حلقة تدور حولها و تمارس طقوسا غريبة ..تتفوه بكلمات مبهمة وكأنما عثرث على الحجر السحري أو القربان الذي طالما بحثت عنه في الأساطير والخرافات القديمة..بينما ضحكاتها كالسهام والخناجر تنغرز في صدر أمل التي ..أحست بدنو أجلها..فاعترتها رجفة راعدة تصبب لها العرق باردا من جسمها ..وتصاعدت أنفاسها وتسارعت دقات قلبها وبدأ الدوار يموج برأسها..

فأخذت الأشياء تتلاشى أمامها فإذا بها تسمع المارد يتلفظ باسمها قائلا :وأخيراً التقينا يا أمل ..ربما لا تتذكرينني ولكني لم أنس هذا الوجه الذي احتقرني ذات يوم وهو يرفع حاجبيه بتعال وتعجرف عندما حاولت التقرب منه ..وهذه اليد التي رفضت أن تستلم رسالتي ورمت بها على الأرض باستخفاف شديد..لقد أهنت كبريائي امام صديقي وحان الآن وقت الحساب.. كانت امل قد نسيت الحادثة التي لم تعرها أدنى اهتمامها ولا تتذكر منها شيئا..فأجهشت بالبكاء وفكرت في استعطافه بأن يخلي سبيلها وهي تتخيل مصيرها الفظيع على يد هذا المارد المخبول..الآن فقط بدأت تستوعب مدلول الإرهاب الذي كثيرا ما قرأت عنه في الجرائد في الآونة الأخيرة أو سمعت عن مخاطره في أخبار التلفزة .. والمارد الأسود منتصب أمامها نشوانا يتلو تعاويذه الغريبة دونما انقطاع...يرطن بلهجة لم تفهم أمل كلمة منها ..ثم مد يده ليقتلع الطفلة الباكية من حضنها..فمانعت واستصرخت بأعلى صوتها وأظهرت بسالة اللبوءة الجريحة..غير أن تهديده بتفجير الرصاص برأس الطفلة إن لم تسلمها له جعلها ترضخ لأوامره..استلم الطفلة وألقاها في السلة وقال سنتركها هنا كي لا تكشف تواجدنا بنواحها..ثم أخرج قطعة قماش أسود من جيبه ومد يديه ليعصب عيني أمل وفجأة انطلق دوي الرصاص قريبا منهم ..كان الجيش الوطني الشعبي قد نصب لهم كمينا بعدما تعقب تحركاتهم في المنطقة ..رمى المارد قطعة القماش وأطلق ساقيه للريح وخلفه زبانيته أرخت العنان لأقدامها ليتواروا في الغابة المحادية للواد الكبير ويبتلعهم ظلام الليل.. خرت أمل ساجدة تحمد الله على نجاتها وإفلاتها من يد المارد بأعجوبة كأنها معجزة ..وتذكرت مشيئة الله ..وضمت ابنتها إلى حضنها واستدارت راجعة إلى بيتها في قرية الجناح التاريخية الصغيرة وقد تبادرت إلى ذهنها حكمة جدتها وهي تنظر إلى الواد:ما يبقى في الواد غير أحجاره..

الراحل إبراهيم شاكر العزاوي

رائد التصوير الفوتغرافي في السماوة

جبار المكتوب – العراق



إبراهيم شاكر العزاوي..رائد التصوير الفوتغرافي في السماوة.



إبراهيم شاكر العزاوي

كان حكاية وتاريخ..لم يتوقف طموحه عن الصورة بل انتج اجيال متعددة من الفنانين في التصوير الفوتغرافي والذين يحترفون او يهون التصوير.. كافح كأنسان فني ممتهن لخلق لوحة تعبيرية تعطي نموذجا ذوقيا للمتلقي حيث مزج بموهبته الضوء بالرسم واعطى صورة..اضافها الى التراث السماوي والعراقي معا..روحه العذبة والبريئة وأشراقته اعطت لنا صورة فوتغرافية تجسد معنى الفكر الانساني المتجدد على مر السنين الذي عمل بها شيخ المصورين ورائد التصوير الفوتغرافي في السماوة الحاج ابراهيم شاكر العزاوي...والذي دفعه الى تعليم التصوير هو ماشاهده امام عينه معاناة اهالي السماوة

عندما يطلب منهم صورة للمعاملات ويذهبون الى مدينة الديوانية بصعوبة كبيرة بسبب الطريق الترابي القديم واتعاب السفر والمصاريف.

صور الطبيعة كما هي والتاريخ كما هو وخلد مدينة السماوة بسمفونية تصويرية والتي ستبقى في ذاكرة الاجيال...

طموحه وصل الى صناعة الابداع والتجدد والتفاعل مع الحياة واعطاء وانتشار فنه

العزاوي الذي كانت بدايته هاويا وتعلم في شبابه حيث اتقن التصوير من ذلك الرجل الذي يأتي الى السماوة في المناسبات الرسمية والتقليدية والاعياد واصبح مصورا عام١٩٤٥.ومن هذا التاريخ اتخذ التصوير رسالة انسانية وفنية ايصالها للاخرين والقادمين من بعده ودرس هذا الفن ذاتيا حيث سخر كل طاقاته وهو ينظر في عيناه وضميره.. ان تجربته التصورية والتاريخية بحاجة الى وقفة طويلة حتى ندرسها بأتقان لادخالها الى عالم الفن....

العزاوي لديه ارض خصبة للانتاج من خلال خبرته الطويلة ولأكثر من سبعين عاما عشق الصورة والذي ولد في السماوة عام١٩٢٩ واتقن عمله وهو في ربيعه السادس عشر...وان مايملك من ثروة واسعة من الصور الشخصية لايمكن الاستغناء عنها لانها تراث في الحياة الاجتماعية والثقافية وكان بشخصيته فريق عمل متكامل لصناعة الصورة وانتاجها اتقن التصوير الذي هو فن الرسم بالضوء وبدون ضوء لاتوجد صورة ..لذا وبعد عامين من الاتقان والتعلم والتجربة وبعد بلوغه ربيعه الثامن عشر فتح اول استيديو في السماوة عام ١٩٤٧ بأسم الامير مجاور السينما القديمة وتغير استيدو الشعب بعد عام 1958

.في عام١٩٨٠نقل الى مكان اخر في السوق العريض واصبح اسمه النيل ثم قرب فندق الهدى باسم مختبر النيل للتصوير الملون يعتبر العزاوي اول من ادخل مختبر التصوير في السماوة عام١٩٨٢ من ثلاثة اشخاص في العراق باشراف خبراء من المانيا..لذا من الضروري اضافته الى جدول رواد التصوير الفوتغرافي في العراق مع الاسماء الامعة من امثال.عبد الكريم يونس تبوني.يوسف الياس سنبل.نعوم الصائغ.مرادالداغستاني.كوفا ديس.يحيى المختار.ارشاك.فؤاد شاكر كوب.كاكا.خضير عباس.ناظم رمزي.لطيف العاني .واخرون. العزاوي مدرسة لتعليم علم الضوء بالرسم انتج عائلة متكاملة من المصورين والفنانين والمثقفين وبرز اعداد من الشباب منهم التربوي والتشكيلي الخطاط حسين علي شاكر العزاوي الذي يعتبر من الجيل الثاني لفناني التشكيل في السماوة وصاحب البحث المرسوم..كيفية تدريس الخط العربي في المدرسة الابتدائية.

ومن تلاميذه الاكاديمي والمخرج المسرحي باسم ابراهيم العزاوي التدريسي ورئيس قسم الفنون المسرحية في معهد الفنون الجميلة.بغداد.ولدية عددمن المؤلفات منها كتاب..دلالات ومتغيرات في المسرح..ومؤسس مدارس اروك في السماوة..

والمصور والمخرج السينمائي حسن العزاوي والذي لديه عدة افلام وخاصة القصيرة والحائز على المركز الثاني لفئة الافلام القصيرة جدا ضمن مهرجان القمرة السينمائي الدولي الذي جرى في البصرة واشترك بفلم..الهي..في المهرجان الدولي الرابع في بابل ورشح من ضمن الاختيارات الرسمية لمهرجان فاتن حمامة في جمهورية مصر العربية من ضمن عشرون فلما من كافة انحاء العالم....

في عام١٩٧٤.قام يحيى علي بركات مدرس في اعدادية صناعة السماوة بصنع جهاز سينمائي للصورة بالتعاون مع الاستاذ رزاق شاكر وحامد فاضل الروائي والمترجم المعروف صاحب رواية..بلدة في علبة..ورشح هذا الجهازللاشتراك في معرض اختراعات الشباب في بلغاريا.

العزاوي وجهوده تأسس وفتح العشرات من المحلات المنتشرة في السماوة وتخرج اعداد كبيرة من المصورين والفنانين والمهتمين بالفوتغراف ومنها مختبرات العزاوي وجمعيات ومؤسسات منها رابطة عيون المثنى للتصوير برئاسة اسامة القصاب والتابعة الى الجمعية العراقية للتصوير برئاسة السيد هادي النجار..وغيرها.. كتبت عنه الصحف والمجلات الورقية والالكترونية ووسائل الاعلام المرئية والمسموعة وذكر في المهرجانات الفنية وخاصة المهتمة بالتصوير الفوتغرافي ودرج اسمه في قائمة اهل الفن رقم 1باسم شيخ المصورين الرائد الاول من كتاب..السماوة تاريخ ورجال..تأليف المؤرخ والباحث الراحل الاستاذ عبد الرضا النجم.وكتب بحثا عنه مسافر ناظم السماوي في صحيفة المحافظة وعمل له مهرجانا

في البيت الثقافي في السماوة
وكتب عنه وسام الغرة وخالد العزاوي
واسامة القصاب واخرون على صفحاتهم الشخصية.

كما اقيمت دورة للتصوير الفوتغرافي في البيت الثقافي في السماوة وهي الدورة التاسعة والتي اقامتها رابطة عيون المثنى للتصوير بالتعاون مع البيت وجهود الاستاذ ياسين الفضلي واخرون على نجاحها .اختمت الجمعة٦/١/٢٠١٧

بحضور السيد عماد الساعدي مسؤل الدورات في الجمعية العراقية للتصوير والتي شارك فيها من الشابات والشباب.

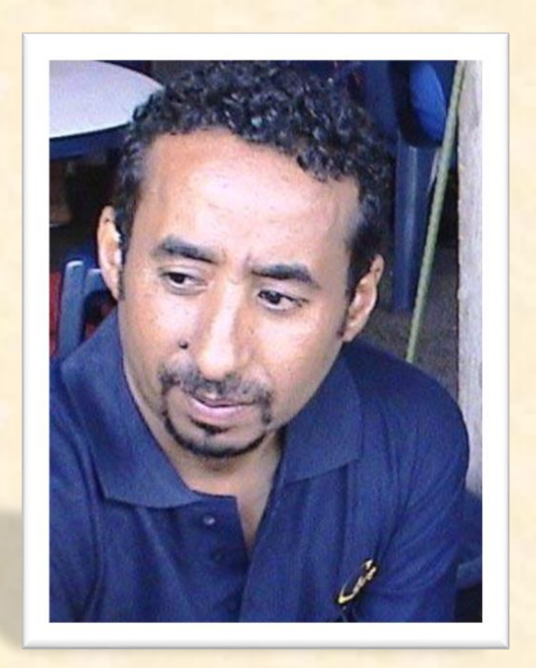
الرائد الحاج ابراهيم شاكر العزاوي الذي وثق السماوة وبما فيها من حياة وما صنعه من الصورة الفوتغرافية يعتبر متحفا وثائقيا تراثيا متجددا ومدرسة متكاملة من الابداع في فن التصوبر للدراسة فيها واضافتها الى ثقافة السماوة والعراق..

توفى الرائد بتاريخ٢٢/١٠/٢٠١٧ تاركا بصمة ثمينة صنعها بأنامله المباركة وكامرته التصويرية التي لاتتوقف على مر السنين والازمان وباقية للاجيال القادمة..

دارت رحى الأيام – حوار خاص

تم حجب أسئلتها لأنها هي ذاتها احتجبت:

عبد القادر صبري – اليمن



... ه؟!

●الشعر هو محاولة الوصول إلى اكتمال الجمال.

... ه؟!

●قلتُ في شِعري كلّ ما أردتُ قوله في هذه الحياة .

ولكنّي، أريد أن أهدم كل شيء لأرى ما سوف ينجو من الحُطام.

... ه؟!

●لا يمكن تجبير العظم دون كسر.

... ه؟!

●ليت الشعراء يحررون قصائدهم من المنطق!

شخصنة القصيدة هي أولى حالات المنطق التي أحاول هدمها.

... ه؟!

" ●أيّ إبداع لا يؤدي إلى الذات هراء"

من قصيدة لصبري.

... ه؟!

●التمرد الذي يبدأ بنسف الذات .

فلا يتمرد شخص يمجد نفسه.

... ه؟!

●التصالح مع الذات جمود

النسف ثم البناء هو التجدد.

... ه؟!

●الأنسنة من النسيان

أريد ان أنساك لاستمتع بتذكرك من جديد.

... ه؟!

●أنا نيرون الشعر

أحرق القصائد التي لا تحرقني

وأبدّد كلّ الطرق التي تؤدي إلى روما.

... ه؟!

●حين تقاتل روما بعينيها تبدو أكثر شاعرية.

... ه؟!

●منطق الحروب هو الوصول إلى السلام بعد النصر

أنا أخوض حروبي لإنهاء حالة السلام الممل وأشعل النار في الجنة الموعودة

(فالجنة باردة مثل القداس)

الكلام بين قوسين اقتباس من إحدى قصائدي.

... ه؟!

●الذين خاضوا الحروب الدموية ليس لديهم حبيبات.

... ه؟!

●حواء هي التي قلبت عبثي منطقا وشذبت القصيدة.

... ه؟!

●لا أزعم إني أعرف الانثى

ولكني لو لم اكتب حواء والأنثى بعد أنت لما بدا ذلك منطقيا.

... ه؟!

●أعترف إني فشلت في تحرير قصائدي من المنطق اللعين،

ولا يوجد شيء اسمه منطق خرافي.

... ه؟!

●أحاول الوصول إلى قصيدة تفوح شعرا خارج أسوار الشعر وأدواته.

... ه؟!

●لا حدود فاصلة عندي بين النثر والشعر وقصيدتي نثرية.

... ه؟!

●الشعر حالة

والحالة لايمكنها إلا أن تكون خاصة.

قد تؤثر في العموم حين تمتلك سر العدوى

وهذا ما اسمهاه القرآن (الغواية).

... ه؟!

● اللغة هي القانون الوحيد الذي أحاول الالتزام به.

... ه؟!

● أريدها كأغنية متصلة بعرش الرحمن.

التاء المربوطة

معتصم الدالالي – سورية



من بين الثماني والعشرين حرفا في اللغة العربية، تتفرد التاء المربوطة وحدها بميزات لا تعرفها باقي الحروف . فهي تحول الجمع إلى مفرد. الورد يصبح وردة . الزهر .. زهرة. الحدائق .. حديقة . النجوم .. نجمة . الليالي .. ليلة.

والتاء المربوطة تقلب معنى الكلمة . فالكائن الذي هو على قيد الحياة، نقول إنه حي. وبدخول التاء المربوطة يتحول إلى حية، أي ثعبان. والشخص المرموق الجالس فوق منصة المحكمة ليحكم بالعدل بين الناس مترفعا عن الرشاوي والمكرمات ، لقبه قاضي، حتى لو غض النظر كثيرا أو قليلاً عن ضميره فيبقى في منصب القاضي. واذا دخلت التاء المربوطة على القاضي يصبح قاضية. ولا ننسى ما تفعل الضربة القاضية بالناس . أما الهابط من أعلى السلم او من قمة الجبل، نسميه نازل. وبالتاء المربوطة يتحول النازل إلى نازلة، أي مصيبة والعياذ بالله. وذو الرأي السديد يُلقب بالمُصيب. ولكن التاء المربوطة تُحوله إلى مُصيبة، والعياذ بالله مرة ثانية.

أما أجمل إبداعات التاء المربوطة، فهي تأنيث المذكر . نعيم .. نعيمة . فظيع .. فظيعة. صديق .. صديقة . قومجي .. قومجية.

أعترف بولعي الشديد بالتاء المربوطة وتحديداً لدورها الرائع في تأنيث الأشياء .. فهل أبدعت الطبيعة ماهو أجمل وأعذب وأرق من الأنثى ؟ وأعترف أيضاً أنني في حياتي لم أعرف شغفاً يفوق شغفي بالأنثى. فلا

المجد والسؤدد ولا الشهرة والمال ولا تقلد المناصب الرفيعة ولا التغني بالأمجاد والأوطان ولا الأبطال

الميامين ولا مقارعة الأمبريالية

والأستعمار. جميع هؤلاء لم يغوني أي منهم كما أغوتني الأنثى. الأنثى كانت في مقدمة الشغف .

يا إلهي كم عانيت من هذه التاء المربوطة. ولنعترف أن فرط السعادة هي معاناة. وفرط التعاسة أيضا هي معاناة. والآن أنتبه أن السعادة والتعاسة هما بالتاء المربوطة مع ماتحملان من تناقض. او ليس هذا من طبائع الأنثى ؟

الحبيبة هي بالتاء المربوطة ، وهي التي بكلمة او نظرة او اية بادرة قد تفتح لك أبواب الفردوس، كما يمكن أن تفتح أبواب الجحيم على مصراعيه . وما عليك سوى الاستسلام أيها العاشق المسكين .

هذه التاءات المربوطات : الصديقة . الزميلة. الجارة . القريبة .. وانت تتبادل معهن كل المودة والاحترام، لا شك أن للحياة طعماً آخر مفعما بالعذوبة .

لا أدري كيف داهمني الآن سرب من التاءات المربوطات فغير المزاج
.
القبيلة . العصبية . القومية . الطائفية . المذهبية . القضية . الشقيقة ..

وأقصد الشقيقة لبنان . والشقيقة مصر . والشقيقة السعودية . والشقيقة الأردن . وباقي الشقيقات.

والشقيقة أيضاً هي الصداع المزمن في نصف الرأس لدى المصاب بمرض الشقيقة اللعين.

ياللتاء المربوطة وما فعلت بنا.

حتى البصلة ذات التاء المربوطة لم تدع لقاءً بيننا وبينها إلا وأجبرتنا على البكاء واستجرت من مآقينا الدموع.



مقتطفات عن الفنان الكبير

ناجي العلي "حنظلة"



1. ولد ناجي العلي رسام كاريكاتور فلسطيني عام 1938 في قرية الشجرة في طبريا.

.2عام 1948، دمرت عصابات الصهاينة قرية الشجرة فهُجّرت عائلته منها ولجأوا إلى جنوب لبنان.

.3اعتقل من قبل قوات الإحتلال "الاسرائيلي" وكذلك من قبل الحكومة اللبنانية وعادة ما كان يرسم على جدران الزنزانة.
.4اول من شاهد أعماله هو الأديب الفلسطيني غسان كنفاني، وقام بنشر أول لوحاته في مجلة الحرية سنة 1961.

.5من أهم إنجازاته هي أن له أكثر من 40 ألف رسمة كاريكاتورية ساخرة، مؤثرة وجريئة جداً تعبر عن الحالة السياسية السائدة في المنطقة والتي تعكس الرأي العام العربي والفلسطيني، وتنتقد الحكومات والقيادات العربية والفلسطينية.

.6من أهم رموزه هو حنظلة والذي يعد من أشهر رموز ناجي العلي وتوقيعه على معظم رسوماته، حنظلة هو فتى صغير عمره عشرة سنوات يدير ظهره للمشاهد، ويشبك يديه خلف ظهره، ويُعتبر أيقونة هوية ونضال الفلسطيني من أجل حقوقه.

.7يمثل حنظلة ناجي العلي عندما أُجبر على ترك وطنه، ولن يكبر إلا عندما يعود إلى وطنه، ويمثل الفقراء بسبب ملابسه الممزقة وحفاء قدميه.

.8رسم ناجي شخصيات أخرى مثل المرأة الفلسطينية "فاطمة" والسمين الذي يمثل الدول العربية.

.9ناضل في رسوماته ضد الإحتلال "الإسرائيلي" العنصري، والقيادة الفلسطينية الفاسدة والحكومات العربية بسبب مساهمتهم في زيادة أسى ومعاناة ونكبة الفلسطينيين.

.10وصفته مجلة التايم بـ "الرجل الذي يرسم بعظام البشر"، وقالت فيه صحيفة أساهي اليابانية أن "ناجي العلي يرسم بحامض الفسفور" تعبيراً على صراحته الشديدة والمباشرة في رسوماته.
.11كان محبوباً جداً لعمله ولكن أيضا كان مكروهاً بشدة لدى قيادات فلسطينية وحكومات عربية ، وكان يتلقى العديد من التهديدات بالقتل هو وأسرته.

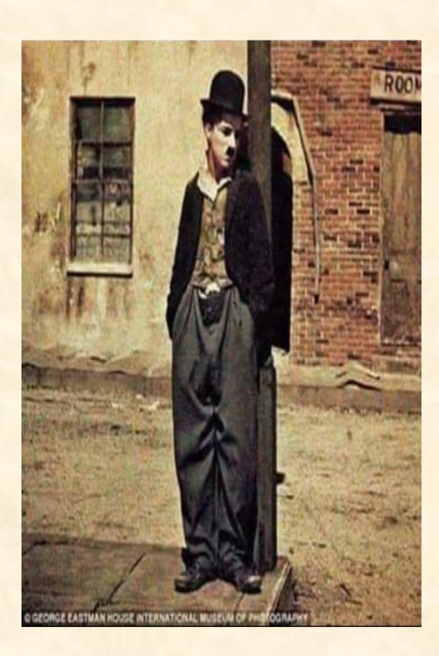
.12يوم 22 يوليو، 1987، وفي بدايات الانتفاضة الأولى في بلده، تم اغتياله بينما كان يسير في اتجاه مكتب صحيفة القبس في لندن بإطلاق نار على رأسه، ظل غائباً عن الوعي حتى وفاته في المستشفى يوم 29 أغسطس من نفس السنة، ولم يتم القبض على قاتله حتى اليوم.

.13لعب نور الشريف دور ناجي العلي باحد افلامه، لكن تم منعه بالكثير من الدول العربية وخاصة الخليجية هاجم الحكومة

المصرية بسبب اتفاقات كمب ديفيد ونسب اسباب مقتل ناجي للقيادة الفلسطينية وللحكومات العربية



يقول شارلي شابلن:



© GEORGE EASTMAN HOUSE INTERNATIONAL MUSEUM OF PHOTOGRAPHY

عندما كنتُ صغيراً، ذهبتُ برفقة أبي لمشاهدة عرضٍ للسّيرك، وقفنا في صفّ طويل لقطع التذاكر، وكان أمامنا عائلة مكوّنة من ستة أولاد والأم والأب، وكان الفقر بادياً عليهم، ملابسهم قديمة لكنها نظيفة، والأولاد فرحين جداً وهم يتحدّثون عن السيرك، وجاء دورهم، فتقدّم الأبُ إلى شبّاك التذاكر، وسأل عن سعر البطاقة، فلما علم بسعرها، تلعثم الأب، وأخذ يهمس لزوجته، وعلامات الإحراج بادية على وجهه !

فرأيتُ أبي قد أخرج من جيبه عشرين دولاراً، ورماها على الأرض، ثم انحنى والتقطها، ووضع يده على كتف الرجل وقال له : لقد سقطتْ نقودك!

نظر الرّجلُ إلى أبي، وقال له والدموع في عينيه : شكراً يا سيّدي!

وبعد أن دخلوا، سحبني أبي من يدي، وتراجعنا من الطابور، لأنه لم يكن يملك غير العشرين دولار التي أعطاها للرجل!

ومنذ ذلك اليوم وأنا فخورٌ بأبي، كان الموقف أجمل عرضٍ في حياتي، أجمل بكثير حتى من عرض السيرك الذي لم اشاهده..





مجلة رؤيا تحيي انتفاضة التحرير المجيدة

